الذات وحلم تغيير الواقع
قراءة فى قصيدة " الجامعة " لمحمد سليمان

دكتور سامى سليمان أحمد

كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا ـ القاهرة

الكتـاب : الذات وحلم تغيير الواقع : قراءة فى قصيدة " الجامعة " لمحمد سليمان

المؤلف : د. سامى سليمان أحمد

طبعة ٢٠٠٤

الناشر : مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا ــ القاهرة

ت ٣٩٠٠٨٦٨

رقـم الإيـداع :٢٠٠٤/٧٠٧٢

* المحتويات *

محمد سليمان (١٩٤٦ -) واحد من شعراء جيل يسميه النقاد جيل السبعينيات، وهو يمثل الجيل الثالث من شعراء حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة . ويضمُّ هذا الجيل عددًا من الشعراء منهم: حسن طلب (١٩٤٤ -)، وعبد المنعم رمضان (١٩٥١ -)، وحلمى سالم (١٩٥١ -)، ورفعت سلام (١٩٥١-)، وعلى قنديل (١٩٥٣-١٩٧٥)، وأمجد ريان (١٩٥٣-) ومحمد آدم (١٩٥٤ -)، وغيرهم [١]. وقد شكل هؤلاء الشعراء جماعتين شعريتين هما "إضاءة ٧٧" و"أصوات". وقد حمل شعراء هذا الجيل مهمة تطوير القصيدة العربية المعاصرة، منطلقين من عدم الفصل بين الشكل والمضمون. والبحث عن صيغ موسيقية جديدة تفيد من موسيقى الشعر العربى والأوروبى، والسعى إلى تصوير "الواقع الحى" بكل ما فيه من مستويات متنوعة، (رفيعة، رثّة، أسطورية)، أو "تكوين واقع شعرى"، واستخدام الأساطير المختلفة لتنصهر فى القصيدة، ولا تكون مجرد "حلية" أو "زينة تشكيلية"، وتواليد تراكيب جديدة أو الإفادة من التراكيب والمفردات العامية، وفتح النص الشعرى أمام تقنيات الأنواع الأدبية الأخرى السردية والمسرحية، وابتكار أنماط جديدة من الصور والمجازات التى ترتبط بتصوير رؤاهم الحديثة/المعاصرة [٢] .

ولمحمد سليمان عدد من الدواوين هي: "أعلن الفرح مولده" ١٩٨٠، "القصائد الرمادية" ١٩٨٢ ، "سليمان الملك" ١٩٩٠ ، "أحاديث جانبية " ١٩٩٠

---

[١] – لمزيد من التفصيل عن كتابات هؤلاء الشعراء وغيرهم ممن ينتمون إلى جيل السبعينيات يمكن مراجعة مقالة رفعت سلام: ببليوجرافيا شعراء السبعينيات فى مصر مع تعليق، مجلة ألف، عدد ١٩٩١، ص – ص ١٥٨ – ١٨٦ .

[٢] – انظر تفصيلاً لهذه الملامح فى دراسة ادوار الخراط: شعر الحداثة فى مصر: دراسات وتأويلات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، ديسمبر ١٩٩٩، ص- ص ٤١ – ٤٩ .

و "بالأصابع التى كالمشط" ١٩٩٧، و " هواء قديم " ٢٠٠١و"تحت سماء أخرى" ٢٠٠٣ . له أيضًا إسهام فى كتابة المسرحية الشعرية يتمثل فى مسرحياته المطبوعة وغير المطبوعة، وهي: "العادلون"، و"الشعلة"، و"الحاكم" .

وتقدم الدراسة التالية قراءة لقصيدته "الجامعة" من ديوانه "سليمان الملك" (٣) للكشف عن تجليات " نموذج " من نماذج المعاصرة الجمالية المتعددة التى تتبدى فى كتابات شعراء السبعينيات .

ورغم أن هناك عدداً من الدراسات النقدية التى تناولت عديداً من جوانب الإسهامات الجمالية التى قدمها شعراء هذا الجيل (٤) فما تزال تلك الإسهامات

---

(٣) ــ انظر: محمد سليمان: سليمان الملك، سلسلة أصوات أدبية، العدد ١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٠، ص- ص ٢٠ – ٢٨ .

(٤) ــ معظم هذه الدراسات ركزت إما على ظاهرة من ظواهر شعر السبعينيات، أو على دراسة قصيدة من قصائد السبعينيات، أو قدمت قراءة تتناول أهم الملامح العامة لشعر واحد من هؤلاء الشعراء أو درست عدداً من دواوين شاعر واحد .

ومن النوع الأول هذه الدراسات :

ــ صبري حافظ: تحولات الشعر والواقع فى السبعينات، مجلة ألف،١٩٩١، ص-ص ٩- ٥٢

ــ شاكر عبد الحميد : لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينات فى مصر ، ألف ، ١٩٩١، ص- ص ٥٢- ٩٩.

ــ فاطمة قنديل: التناص فى شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩م .

ومن النوع الثاني هذه الدراسات:

ــ سيزا قاسم دراز: آية: جيم، مجلة ألف، عدد ١٩٩١، ص-ص ١١٨ ١٣٧.

ــ على البطل: بنية الاستلاب بين عالم النص وعالم المرجع، دراسة لقصيدة "مراوحة" للشاعر رفعت سلام، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩ .

وأما النوع الثالث فتمثله هذه الدراسات:

ــ جابر عصفور: واحد من شعراء السبعينيات، مجلة إبداع، عدد مايو ١٩٩١م ص- ص ٤٩ – ٦٨.

ــ محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ .

فى حاجة إلى دراسات متعددة تكشف هويتها ، وصلتها باتجاهات الشعر العربى السابقة عليها أو الموازية لها، كما تبين الإضافات التى قدمها شعراء هذا الجيل إلى الشعر العربى الحديث .

وهــذه الدراسة تجربة فى قراءة نص شعرى معاصر تسعى إلى الكشف عــن آلــيات التشــكيل الجمالى وطرائقه التى اعتمدت عليها القصيدة، ودرس الأدوار المخــتلفة الــتى قامت بها ــ هذه الآليات والطرائق ــ فى بناء الموقف الذى تقدمه القصيدة للمتلقى .

وتستند هذه الدراسة ــ من حيث هى تجربة فى القراءة ــ إلى عدد من المبادئ أو التصورات النقدية التى تحكم عمليات قراءة النص الشعرى، دون أن يعــنى هــذا أن عمليات القراءة مجرد تحقيق لهذه المبادئ /التصورات القبلية؛ فبقدر ما تمثل هذه المبادئ موجهات قرائية فإن عمليات القراءة تتحول عند فعل القــراءة ــ بوصــفه فعــلاً جدلياً ــ إلى التأثير فى مبادئ القراءة ومنطلقاتها . ولايــتم ذلــك الجــدل بمعزل عن خصوصية النص المقروء التى تسعى الذات القارئة إلى اكتشافها وبلورتها فى نسق ما .

إن الــنص الشــعرى بنــية متراكبة، مركبة، قائمة على جدل العناصر التشكيلية المكونة لها، جدلاً يتحقق فى محاور النص الرأسية والأفقية . وتتشكل هــذه البنــية مــن مستويين أساسيين، يتكون كل منهما من عدد من المستويات الصــغرى التى تسهم بعلاقاتها المختلفة فى تشكيل خصوصية ذلك النص . وإذا كان المستوى الأول من مستويات النص الشعرى مستوى ظاهريًا، فإن علاماته تــتجلى فى علامات الطباعة والترقيم وطريقة تنسيق النص من حيث هو نص مكتوب . على حين أن المستوى الثانى من مستويى النص يتشكل من هذا الجدل بيــن العنصــر المهيمــن فى القصيدة ومختلف عناصر التشكيل الجمالى (لغويًا وتصوريًا وايقاعيًا)، وينتج ذلك الجدل البنية العميقة للنص .

وتمـــثل عملـــيات القـــراءة ــ فى مستوييها الرأسي والأفقى ــ التقاطًا للعلامـــات المختلفة التى يطرحها النص، وسعيًا إلى اكتشاف دلالالتها المختلفة، وإعادة بناء لمستويات تشكيل النص من المنظورات التى تتم منها القراءة .

وتمضـــى عملـــيات قراءة نص قصيدة " الجامعة " فى مستويات مختلفة تـــتم علـــى المحورين الرأسي والأفقي فى بنية النص، فتبدأ فى مستواها الأول بقـــراءة " البنية السطحية " التى تتجلى فى علامات الطباعة والترقيم التى تسهم ــ فى كثير من النصوص الشعرية المعاصرة ــ عبر وظائفها المتعددة فى بناء دلالات النص المعاصر .

وتتوقف القراءة فى مستواها الثانى عند العنصر المهيمن فى بنية قصيدة "الجامعـــة"، ويتمثل ذلك العنصر فى تعدد الأصوات الذى أسسته الذات الشاعرة علـــى بـــروز ثلاثة أصوات :الراوى، وسليمان النبي، ثم المتلقى الضمنى الذى يمـــثل بديلاً عن المتلقى التاريخى (أى هذا القارئ التاريخى الذى تلقى أوسيتلقى القصيدة) . وقد جعلت هذه الأصوات من القصيدة عالماً متخيلاً وموضوعياً فى آن؛ فـــإذا كانـــت الأعمـــال الأدبية ــ على تنوع أشكالها ــ تقدم عوالم متخيلة لاتتبـــتُ صـــلتها بالعوالم التاريخية التى تولدت فيها تلك الأعمال ــ فإن وصف العالم الذى أنشأه تعدد الأصوات فى "الجامعة" بأنه موضوعى يشير إلى أن ذلك العالم ليس تجليًا مباشرًا لذات الشاعر، وإنما هو عالم تصنعه الأصوات المتعددة ــ فـــى القصيدة ــ وفق مجموعة من العلاقات المتغيرة التى تفضي ــ بدورها ــ إلـــى مجموعـــة مـــن الـــتحولات التى تتجلى فى مستويات تشكيل القصيدة، وتـــنهض حـــركة كل صوت ــ من حيث هو تمثيل جمالي لموقف من العالم ــ علـــى مبررات متعددة تفسر ضروب التناقض والتداخل بين هذه الأصوات، مما يفـــرض علـــى القارئ أن يتأمل طبيعة كل صوت وموقفه وتحولاته تأمّلا يقوم على الجدل بين الفكر والشعور .

وبقـــدر مـــا يكشـــف تحلـــيل تعدد الأصوات عن طرائق تشكيل العالم الموضـــوعي المتخـــيل فـــي "الجامعة" فإنه يجعل من دراسة توظيف شخصية ســـليمان "النبي" المستوى الثالث من مستويات القراءة، وفيه يقوم القارئ بتحليل الطـــرائق التى تعاملت بها القصيدة مع عناصر قصة سليمان سواء استمدتها من تفســـيرات قصـــة سليمان فى كتب المفسرين، أو من سفر "الجامعة" فى الكتاب المقـــدس . ويكشف ذلك المستوى عن أن القصيدة قد استمدت عددًا من عناصر قصـــة ســـليمان من كتب المفسرين، دون أن تعيد سرد هذه القصة أو صياغتها صياغة شعرية، وإنما قامت بتوظيف هذه العناصر توظيفًا إشاريًا يجسد بدلاً من أن يفصح، ويتجلى هذا التوظيف فى أربعة أضرب هى : استلهام بعض عناصر قصة سليمان دون إعادة اجترارها من الموروث القديم، وتوظيف بعض عناصر قصة سليمان توظيفًا عكسيًا، واستيحاء بعض صفات سليمان مع تغييب السياقات الدينـــية والتاريخـــية التى تولدت فيها، ثم تغييب عدد من العناصر الأساسية فى قصـــة ســـليمان تغييـــبًا يـــؤدى ــ نتـــيجة تجذرهـــا فى الثقافة القومية ــ إلى استحضـــارها؛ بمعـــنى إســـهامها فى صياغة دلالة من الدلالات الأساسية التى تنطوى عليها هذه القصيدة .

ويبدو تفاعل القصيدة مع سفر "الجامعة" متجليًا فى ضروب من التناص الـــتى أعادت فيها القصيدة إنتاج عدد من العناصر البنائية فى ذلك السفر . على حيـــن سعت الذات الشاعرة إلى إنشاء علاقة مناقضة بين القصيدة وذلك السفر، وتتكشف تلك العلاقة فى استبعاد أو نفي المنحى العدمى الذى يسيطر على سفر الجامعة .

وينصـــرف المســـتويان الرابع والخامس من مستويات هذه القراءة إلى دراســـة تشكيلات لغة القصيدة، وينصب أولهما على نمط من الدرس الأسلوبي الذى يقوم على تحليل المجالات الدلالية الأساسية التى تقوم عليها هذه القصيدة،

والبحـــث عـــن العلاقات التى أنشأتها القصيدة بين المجالين الدلاليين الأساسيين فـــيها (وهمـــا مجالا الطبيعة والإنسان) . ويرتبط بذلك المستوى القرائي تحليل بعـــض الآلـــيات الأســـلوبية الـــتى استخدمتها القصيدة لبناء الدلالة، ومنها آلية استخدام "الأزواج الدلالية" التى تقوم على استعمال بعض المفردات المختلفة فى المبنى اللغوى والصيغة، والمتشابهة أو المتداخلة فى الدلالة، مما يثرى السياقات النصـــية بدلالات متعددة ومتغيرة . وآلية توليد دلالات جديدة لعدد من الكلمات الأساسية فى القصيدة توليدًا يقوم على استدعاء الدلالات المختلفة لهذه الكلمات .

وينصـــرف المســـتوى الخـــامس من مستويات هذه القراءة إلى دراسة التقنـــيات الجمالـــية الكاشـــفة عن كيفية بناء الصورة الشعرية فى هذه القصيدة، ومـــنها : تقنية التشخيص، وإبراز البعد البصرى، والاتكاء على البعد المكانى، وتقنـــية التداعى المقصود، ثم الاتكاء على صيغ الأفعال مما يجعل من الحركة وسيلة جمالية تجسد ثراء العالم المتخيل الذى تشكله القصيدة .

ويمـــثل درس التشـــكيل الايقاعـــي لهذه القصيدة المستوى السادس من مســـتويات قـــراءتها، وينصرف إلى تحليل عدد من المكونات الإيقاعية الكاشفة عـــن خصوصـــية التشـــكيل الإيقاعى لهذه القصيدة . ويتمثل المكون الأول فى التفعـــيلة الموسيقية التى بُنيت عليها القصيدة، وسعت إلى تطويعها لإنشاء منطق ايقاعى يجسد جانبًا أساسيًا من جوانب الموقف الذي تبلوره القصيدة .

ويتمثل المكون الإيقاعى الثاني الذى توقفت عنده هذه القراءة فى ظاهرة الـــتدوير التى تبدو الظاهرة الإيقاعية الأساسية فى هذه القصيدة ، وحللت القراءة تجلـــيات التدوير فى مقاطع القصيدة وتفعيلاتها المختلفة . وتبدي للقارئ أن ثمة ظاهـــرة إيقاعـــية ودلالية أنشأتها القصيدة أو شكلتها على نحو معين، للحد من تأثير ظاهرة التدوير، وهى ظاهر الوقف .

وبقــدر مــا كــان نظام التقفية مكونًا ايقاعيًا فى بنية هذه القصيدة فإن القــراءة تســعى إلــى اكتشاف أنماط العلاقات الصوتية التي تربط بين المقاطع القافويــة المتوالــية أو المتقاربة فى هذه القصيدة . وإذا كانت القراءة قد كشفت عن سيادة نمط التخالف بين معظم هذه المقاطع، فإن هذه النتيجة قد أفضت إلى أن عــددًا من الظواهر الموسيقية التى كانت تعد عيوبًا فى إطار موسيقى الشعر التقليدى ــ كالسناد والإقواء والإصراف والإيطاء ــ لاتمثل عيوبًا فى إيقاع هذه القصيدة (وربما فى غيرها من قصائد الشعر الحر) .

ويشــكل اســتنباط الموقــف الذي تجسده القصيدة من العالم أو الواقع المســتوى الأخــير مــن مســتويات هذه القراءة . وتسعى القراءة إلى اكتشاف تحــولات هــذا الموقف فى ضوء تشكيلات العناصر الجمالية فى هذه القصيدة وهــى : تعدد الأصوات وتقنيات بناء الصورة الشعرية، وبروز بعض المجالات الدلالــية فــيها . ويفضي الربط بينهما (التحولات والتشكيلات) إلى أن القصيدة تصــور الــذات الــتى تسعى إلى تغيير الواقع، فتفشل لتتكفئ على ذاتها، وعبر علاقــتها المتغــيرة والمتحولة بسليمان تعود الذات ــ ثانية ــ حاملةً حلم تغيير الواقع ليصبح أكثر إنسانية .

وقــد أفــادت هــذه القــراءة من عدد من المقولات النظرية وإجراءات التحليل التى نبعت وتبلورت فى إطار البنيوية والأسلوبية، لكنها سعت دائما إلى تطويعهــا والــتعديل فيها بما يجعلها أكثر قدرة على استكناه مكونات بنية النص المقــروء . ولــم يشأ القارئ أن يثقل هذا المدخل بحشد هذه الجوانب النظرية، مكتفــيًا بتقديم مارآه أساسيًا منها للتأسيس للقراءة، وجعل من بداية كل فقرة من فقــرات القراءة وسيلة للكشف عن الأساس النظرى الذي تستند إليه القراءة فى المستوى الذى تعالجه تلك الفقرة .

(١) علامات الطباعة والترقيم

النص الشعرى المعاصر نص مكتوب – مقروء وليس نصًا شفاهيًا/سماعيًا، وهـذا يعـنى – فيما يعنى – أنه نصٌ يخاطب حاسة البصر دون أن ينفي هذا توجهه إلى حاسة السمع أيضًا، وإن بدا أن التوجه إلى الحاسة الأولى/البصر ذا فاعلـية واضـحة فـى تشكيل علامات النص؛ سواء أكانت علامات ناتجة عن تعديـل العلامـات شـبه الطبيعـية، فى مجال الكتابة بعامة، كعلامات الترقيم والطـباعة، أو علامـات خاصـة ينشؤها الكاتب إنشاءً مقصودًا مثل المجاز . وتشـكيل علامـات الترقيم والطباعة نماذج واضحة للنمط الأول من العلامات، ويمكـن وصـفها بأنهـا علامات "ظاهرية" يستطيع القارئ أن يلتقطها ببصره بمجـرد قـراءة النص الشعرى قراءة سريعة، وإن كان فى حاجة إلى بذل جهد لاكتشاف دلالاتها .

وتـبدو أولـى العلامات الطباعية فى هذه القصيدة علامة تشير إلى تصور الشاعر لكيفية تقسيم النص إلى فقرات/مقاطع مختلفة، وهى تتمثل فى استخدامه الـنقط، كثيفة كانت أم خفيفة . وقد تبدت هذه العلامة ثلاث مرات، ووردت فى نهاية الفقرات؛ الأولى فى نهاية السطور (١ – ١٧)، والثانية فى نهاية السطور (١٨ – ٣٣)، والثالـثة فـى نهاية السطور (٣٤ – ٧٧) . وإذا كانت النقط فى الحالتيـن الأولى والثانية كثيفة، فإنها فى الحالة الثالثة خفيفة، وبذا يمكن تصور أن الشـاعر يـرى أن قصيدته تلك تنقسم إلى أربعة مقاطع، وإن كانت مقاطع متـنوعة؛ يكاد أولها وثانيها يتوازنان فى عدد الأسطر، بينما يعدُّ الثالث ضعف أى منهما، فى حين أن المقطع الرابع (٧٨ – ١٧٤) يكاد يُشكل ٦٠% من حجم القصيدة .

ومـن الملاحظ أن الشاعر قد استخدم فى نهاية السطرين (٣٣، ٧٧) اللذين يُشـكلان نهايـة المقطعين/الفقرتين الثانية والثالثة نقطة تشير – بحكم وظيفتها

اللغويـــة العامة – إلى نهاية الجملة واكتمالها، وهذا ما يشير إلى تعاضد علامتى نهاية الجملة ونهاية الفقرة .

وإذا كـــان المعروف – من تاريخ الشعر العربى الحديث – أن مسألة تقسيم القصـــيدة إلـــى مقـــاطع جَرَتْ، أول ما جرت، فى إطار الشعر الرومانسى، ثم اســـتمرت قائمـــة لدى شعراء الواقعية فى الخمسينيات وما بعدها (كما لدى بدر شـــاكر الســـياب وصلاح عبد الصبور وغيرهما) فإن مقاطع قصيدة " الجامعة تتضـــمن عناصـــر لغوية وإيقاعية تتيح إمكانية تقسيم المقطع الواحد – أيًا كان طولـــه ــ إلى عدد من المقاطع الصغرى التى تترابط دلاليًا أو إيقاعيًا، وهذا ما سنتناوله فى فقرة تالية .

وتشـــكل النقط الصغيرة المستخدمة داخل السطور العلامةَ الطباعيةَ الثانية فى متن "الجامعة " ، وقـــد تكرر استخدامها فى عشرة مواضع هى السطور : ٦، ١٩، ٤٥، ٥٢، ٥٩، ٦٦، ٧٧، ١٠٣، ١٠٥، ١٦٦ . ولقـــد تناثرت – عبر جسم القصيدة – السطورُ ذات النقط ؛ إذ وردت فى سطور متفرقة مكانيًا، وندر تتاليها؛ إذ كانت أقرب إلى التتالى مرة واحدة فقط (سطرى ١٠٣ ، ١٠٥) .

ومـــن المـــتواتر أن استخدام النقط المتتابعة (نقطتين فأكثر) يرتبط بالكتابة، وأن الوظـــيفة الشـــائعة لها هى الإشارة إلى أن ثمة حذفًا فى النص (٥) . ولكن النظر إلى التنقيط – بوصفه علامة طباعية/نصية فى النص – يمكن أن يكشف عـــن تنوع الوظائف التى يؤديها تبعًا للسياق الذى يُستخدم فيه، من ناحية، وتبعًا لعلاقته بعلامات أخرى فى سياق النص من ناحية ثانية .

---

(٥) ــ عـــبد العلـــيم إبراهيم : الإملاء والترقيم فى الكتابة العربية ، ص ٩٥ مكتب غريب ، دون تاريخ .

ومـــن الواضـــح أن ورود النقط عقب حرف ساكن أو مُنـــوَّن يتيح إمكانية الـــتوقف لفـــترة ملحوظة عن القراءة بشرط أن تكون الكلمة فى نهاية السطر، وهذا ما يظهر فى عدد من السطور منها :

٤٥ – المدينةُ مذبحةُ . . .

٥٢ – مُدَّ يديكْ . . .

١٠٣ – كونٌ بليدُ . . .

فإذا تلت علامةُ الاستفهام النقطَ فإن ذلك يؤدى ــ فى إطار السياق ــ إلى إكســـاب الاستفهام دلالات مختلفة كالاستنكار أو التعجب أو غيرها، فضلا عن إتاحة إمكانية الوقف . وهذا ما يبدو فى السطر التالى . .

٦ــ هل أنتَ منقسمُ . . . . ؟

وأما النقط التى تليها فاصلة فإنها تتيح إمكانية التوقف طويلا بمعنى ما، كما فى السطر التاسع عشر . .

١٩ – البحر قدامه . . ،

ومن البيِّن أن المواضع التى استُخْدمت فيها النقط المتتابعة كان التوقف فيها مطلوبًـــا ليس من منظور القراءة فقط، بل من منظور التلقى الذى يصنع الدلالة، أى مـــن منظور علاقة السطر الشعرى بكلٍّ من الراوى/المرسل بالمتلقى ضمنيًا كـــان أم حقيقيًا/تاريخيًا، من حيث هو مُستقبِل . ففي السطر الخامس والأربعين نقرأ . .

المدينة مذبحة . .

فالســـطر "هنا" تعليق يرتبط بنفي الراوى صورة المدينة "المعهودة" وتحولها إلـــى مدينة للموت، ومن هنا وجوب الوقف "المتأنى" ليصاعد الراوى من حكمه

الـــذى يمثل تعليقًا حادًا، من ناحية، وليتأمل المتلقى تأملاً "عقلانيًا" فى المصير، من ناحية أخرى .

وأما السطر الثانى والخمسون فيقوم على عبارة موجزة هى: مُدّ يديكْ ...

فـــالوقف فى ذلك السياق يتم فى إطار توجه الراوى إلى المتلقى ، مما يتيح للمتلقى فرصة التأمل لاختيار ما يشاء ممّا يُعرض عليه .

ويؤدى الوقف فى السطر السادس والستين (ويخطو ...) وظيفة مختلفة إذ يتـــيح مـــدّ الفعل زمنيًا، أو الإشارة إلى طول فترة حدوثه؛ إذ هى لحظة التمكن الشديد التى تسبق اللحظة العاصفة التى يتهيأ لها الراوى .

ويمكن الخلوص إلى نتيجة مؤداها أن علامات التنقيط تؤدى دورًا سواء فى تحديـــد إمكانـــات الـــتوقف فـــى القراءة، أو تحديد الدلالات التى تحملها بعض التراكيـــب والصور . وإن كان يمكن أيضًا تقييد هذا الاستنتاج قليلا؛ لأن علامة الوقف – نقطة كانت أم فاصلة – يمكن أن تـــنـــشِئَ علاقة تضاد أو تفاعل مع نمـــط آخر من العلامات، هى العلامات الإيقاعية أو الموسيقية التى تتيح بدورها إمكانات الوقوف أو الاستمرار فى القراءة أو الإنشاد .

وتُعـــدُّ الفاصلة (،) واحدة من العلامات الكتابية المهمة التى تـُسْـــتخدم فى الكـــتابة علـــى اختلاف أنواعها (علمية، أدبية، فلسفية، سياسية وغيرها) . ولقد اُسْـــتُخْدمت فى ثلاثة عشر موضعًا فى القصيدة، وهى السطور التالية: ٥، ٢٦، ٤٢، ٧٠، ٧٢، ٧٤، ١٠٧ – ١٠٨، ١٢٩، ١٤٨ – ١٤٩، ١٥٢، ١٦٩ .

وقـــد أدت الفاصلة فى معظم تلك المواضع (مثل ٤٢، ٧٤، ١٠٧ – ١٠٨، ١٢٩، ١٤٩، ١٥٢، ١٦٩) الوظـــيفة المعتادة التى تؤديها فى النصوص، على اخـــتلافها، من فـــصْلِ بعض أجزاء الكلام عن بعض، فيقف القارئ عندها وقفة قصيرة [٦] .

[٦] ـــ عبد العليم إبراهيم: المرجع السابق ص ٨٩ .

وأما فى السطر الثانى والأربعين فقد أدت مهمة التمهيد لتقسيم الكلام ...

٤٢ – والحجرُ المتمدّدُ من بؤبؤِ العينِ إلى المحيط،

٤٣ – وقل للحمامِ المدينةُ ليست لباسًا

وأما فى المواضع الأخرى فقد أدت وظائف مختلفة، تشكلت عبر الجدل مع بعـض عناصـر التشـكيل الجمالي؛ فمن الملاحظ أن الكثافة التصويرية فى القصـيدة، والتى تتبدى فى تغلغل المجاز بأنماطه المختلفة فى سطور القصيدة، قـد جعلت من المجاز خاصية أسلوبية سائدة فيها . مما جعل من المجاز – فى هـذه القصـيدة – أداة ملائمة لتحقيق "تقرير" شعرى اعتادت اللغة المباشرة أن تؤديـه فـى مسـتويات التواصل المختلفة . وهذه الخصيصة الجمالية هى التى جعلت الفاصلة تقوم، فى بعض المواضع، بوظائف مختلفة عن وظيفتها الأصلية المباشـرة؛ إذ أضـحت الفاصلة وسيلة للانتقال من التصوير المجازى التقريرى إلى حالة أخرى، يمكن أن تكون السؤال كما فى السطرين الخامس والسادس:

٥ – والريح تثقب جدران قلبك،

٦ – هل أنت منقسم ... ؟

أو الاستدراك كما فى السطرين السادس والعشرين والسابع والعشرين:

٢٦ – والأفق المتحجر بين الذراعين،

٢٧ – لكننى جامع للجهات .

ولقد ورد الاستفهام القائم على علامـة الاستفهام فـى عـدة سطور هى : ٦، ١٤، ١٧، ٧١، ١٢٤ – ١٢٥، ١٤٢، ١٥٦ . ولا يمثل الاستفهام فى دلالته العامة علامة خاصة بالقصيدة العربية المعاصرة؛ إذ هو نمط أسلوبى راسخ فى العربـية سـواء فى استخداماتها الأدبية/الجمالية أو فى استخداماتها المعتادة من حيث هى لغة تحقيق الاتصال فى الحياة اليومية .

وإذا كانــت القصــيدة قد استخدمت عددًا من العلامات الطباعية وعلامات الترقــيم استخدامًا تراوح بين الاستخدام المعتاد والاستخدامات الجمالية المتنوعة – فإنهــا بالمــثل قد تجاهلت بعض العلامات الكتابية المألوفة . والنموذج الدال علــى ذلــك هو تغييب النقطتين بوصفهما علامة توضع بعد الفعل "قال" بصيغه المختلفة . وقد استعاض الشاعر عن هذه العلامة، أحيانًا، بتحريك الجملة التالية للقــول (والــتى تمــثل من المنظور النحوى مقول القول) جهة اليسار قليلا فيما يمــثل إبرازًا لجملة القول يمكن أن يُغنى عن استخدام النقطتين، وهذا ما يظهر فى السطور (١٣٧ – ١٤٠) (١٤١ – ١٥٠) مثل:

١٣٧ – قالت لى الريحُ

١٣٨ــ قـيِّدْ فؤادك

١٣٩ــ البحرُ قدام أنفِك

١٤٠ــ والنارُ فى الظهرِ

وإذا كان فعل القول قد أُسند إلى "سليمان" فى عدة مواضع فى القصيدة كما فــى الســطور: ٢٣، ٢٨، ٨٠، ٩٨، ١١٣، ١٥٣، ١٦٠ – ١٦٧، فإن ظاهرة تحــريك "مقول القول" لم تحدث مع ما قاله "سليمان" إلا فى الموضع الأخير فقط (١٦٠ – ١٦٧) ربما لإبراز الانتقال من صوت سليمان إلى صوت الراوى .

ومــن الواضح أن مقارنة هذه القصيدة [٧] والدواوين التالية لمحمد سليمان فــى مجال استخدام علامات الطباعة تكشف عن نتيجتين دالتين؛ تشير أولاهما

---

[٧]ــ ينبغــي هــنا أن نشير إلى أننا نرى أن استخدام الشاعر لعلاقات الطباعة والترقيم فى نشــرة القصــيدة بديــوان " ســليمان الملك " يمثل إمكانية من إمكانات أخرى متعددة وممكــنة، والدلــيل علــى ذلك أننا نلاحظ أن شاكر عبد الحميد فى دراسته: لغة الحلم والأســطورة (المشــار إلــيها فى الهامش الرابع) قد استشهد بفقرات متعددة من هذه القصيدة، وقد لاحظنا من قراءتها أن عدداً منها مكتوب بطريقة مختلفة عما هو منشور فى الديوان سواء فى طول السطر أو فى إدخال بعض التعبيرات، ويجدر أن نلحظ أن شــاكر عبد الحميد قد اعتمد على النشرة الأولى للقصيدة فى مجلة "الكرمل" العدد ١٤، ١٩٨٥، ولم نستطع العثور على ذلك العدد .

إلى أن الشاعر قد جعل من الترقيم فى ديوانيه "بالأصابع التى كالمشط" و "هواء قديـم" وسـيلة للإشـارة إلى تقسيم القصيدة إلى مقاطع مختلفة، ولكن لما كانت مقـاطع بعـض القصائد طويلة فقد لجأ إلى علامات طباعية لتقسيم بعض هذه المقـاطع الطويلة إلى مقاطع أصغر، وهـذا ما يظهر فى استخدامه هذه العلامة (*)، كمـا كان يكرر استخدام النقطة الثقيلة (•) علامة لتقسيم القصيدة القصيرة إلى مقاطع متعددة [٨] .

وتشير النتيجة الثانية إلى أن بعض العلامات الطباعية التى تواترت بإسهاب فـى قصـيدة " الجامعة " قد قل استخدامها إلى حد الندرة فى هذين الديوانين ، وذلـك ما يتضح من متابعة استخدام النقط الصغيرة داخل السطور الشعرية ؛ إذ اسـتخدمت فـى ديـوان " بالأصـابع التى كالمشط " خمس مرات فقط ، بينما استخدمت فى ديوان " هواء قديم " ست مرات فقط [٩] .

ـ ولعل تلك ـ النتيجة الثانية تشير إلى أن قصيدة " الجامعة " كانت تعول على استخدام العلامات الطباعية بوصفها وسيلة من الوسائل التى تسهم – عبر تناقضها أو تفاعلها مع الوسائل الجمالية الأخرى – فى صناعة دلالة القصيدة، وهذا ما سيتجلى بوضوح فى فقرات تالية .

---

[٨] ـ انظـر : محمـد سـليمان، ديوان بالأصابع التى كالمشط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسـلة أصوات أدبية ١٩٩٧، قصيدة " نورا " التى تحتل الصفحات (٥ – ٢٥) حيث اسـتخدم هـذه العلامة * لتقسيم المقطع السابع (١٩ – ٢٣) إلى أربعة مقاطع. بينما اسـتخدمها مـرة أخرى فى قصيدة (بالأصابع التى كالمشط) (ص – ص ٢٥ – ٤٥) وذلك فى المقطع الثاني عشر منها .

ـ وانظر أيضاً ديوانه : هواء قديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ ، قصائد : (لكـي لا يصـير كحاملي النعوش) ص – ص ٥٩ – ٦٠، و (قبل عشرين عاماً) ص– ص ٦٣ – ٦٤ ، و (جاءوا لكي يرثوا) ص – ص ٧٥ – ٧٧ حيث يبرز فيها استخدام النقطة الثقيلة .

[٩] ـ انظـر المواضـع التالـية التى استخدمت فيها النقط داخل السطور الشعرية فى ديوان "بالأصابع التى كالمشط " صفحات ١١، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٣، ٤٩. وفي ديوان "هواء قديم" صفحات : ٦ ، ٣٣ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٩ ، ٩١ .

(٢) تعدد الأصوات

تنــتمى هذه القصيدة إلى نمط "خاص" من القصائد التى تنهض على تجسيد عالم خيالى "موضوعى" يعكس– سواء فى معالمه الكبرى أو تفاصيله الجزئية – موقفًــا مــن الواقــع/العــالم الحى . وتكشف قراءة القصيدة عن أن ذلك العالم المُتَخَــيَّل "الموضوعى" تسهم فى صياغته ثلاثة أطراف أساسية، تتجلى تجليات مختلفة فى سطور القصيدة ومقاطعها، وتتخذ أبعادًا متنوعة فى السياقات النصية المتتابعة أو المتداخلة فى القصيدة، وتتمثل هذه الأطراف فى الراوى، وسليمان، والمتحدث إليه أو المتلقى الضمنى، وإن اختلف إسهام كل منها فى تشكيل العالم المتخــيل فـــى القصـــيدة . ويبدو ذلك المتلقي الضمني مستمعًا فى إطار العالم الخيالى الذى تقدمه القصيدة، وتبدو فاعليته فى تشكيل ذلك العالم أقل من فاعلية كل من الراوي وسليمان .

وتمـــثل الأطــراف الثلاثة (الراوى، سليمان، المتلقى الضمنى) انقسامات الذات التى يمكن تفسيرها تفسيرات مختلفة [١٠] ، ولكن القصيدة تضفي على هذه

---

[١٠] ــ يقــول جابــر عصفور: إن عالم محمد سليمان (يبدؤك بإشكال الهوية، بالمعنى الذي يواجــه معه القارئ منذ البداية، صدعًا يشق العلاقة بين الأنا الشاعرة وموضوعها، ويفصم ما بينها وواقعها؛ وفي الوقت نفسه يشق هذا الأنا على نفسها، فلا تنقسم على واقعهـــا فحسب، بل تنقسم على نفسها فى حركتين متجاورتين، يتوازى فى كل منهما الصراع والصدام والتحول) – واحد من شعراء السبعينيات، مرجع سابق ص ٥٤ .

ــ بيــنما يــرى شاكر عبد الحميد فى دراسته " لغة الحلم والأسطورة " أن الحكاية التى تحكــيها هــذه القصيدة – وغيرها من قصائد السبعينيات القائمة على استخدام تقنيات الحلــم والأســاطير– (هي حكاية خاصة عن وحدة وجودية وغربة كونية وانقسامات نفســية أراد الشاعر التعبير عنها ، وقد شعر بها فتوجد مع قناع خاص رآه ممثلاً لها أكثر من غيره من الرموز التاريخية والأسطورية، وخلف هذا القناع تجسدت كل معاني القوة والصلابة والوحدة والخوف أيضًا) لغة الحلم والأسطورة، مرجع سابق، ص٦٠

الأطراف طابعاً موضوعياً . ولما كان تقديم ذلك العالم يتم عبر تبادل أو توالى السرد الذى تقوم فيه تلك الأطراف– ولا سيما الطرفين الأولين(الأول والثانى)– فــإن هــذا يكشف عن قيام ذلك العالم الفنى على تعدد الأصوات . ويشير تعدد الأصــوات إلــى تــنوع الرؤى المختلفة إزاء موضوع ما، شيء ما، حادثة ما، وعلــى الــرغم مــن أن هذه الأصوات المتنوعة – أو المتعارضة فى كثير من الأحــيان – قــد تتلاقى فى مواقفها من بعض جوانب الموضوع/الحادثة/الشيء فــإن درجــات الــتفاوت أو الاختلاف بين مواقفها تــُفضى – من ناحية – إلى إثــراء "صورة" العالم المتخيل الذى تشكله القصيدة، وتؤدى – من ناحية ثانية – إلــى تحديــد مســار التلقى، بمعنى أن تعدد الزوايا والمنظورات يفرض على المــتلقى – سواء فى تلقيه للقصيدة جزءًا جزءًا أو مقطعًا مقطعًا، أو فى اكتمال تلقيه – أن يقف "موقفًا ما" من المنظورات المختلفة، وألاَّ يستسلم – على خلاف ما يمكن أن يحدث لدى تلقى قصيدة "الصوت الواحد" – لمنظور جمالى وفكرى واحــد . ولعــل هــذا يشير إلى أن القصيدة ذات الأصوات المتعددة تمثل نمطًا شــعريًا يــنهض – فــى جانب من أبرز جوانبه – على تفعيل دور المتلقى فى استجابته للنص الشعرى .

والــراوى هو أكثر العناصر إسهامًا فى صياغة ذلك العالم المتخيل، ويؤدى عــدة أدوار تمضــى علــى عــدة محاور، يتصل بعضها بالعلاقة بين الراوى والشــاعر، من ناحية، ويتصل بعضها بالعلاقة بين الراوى والمتلقى، من ناحية ثانية، على حين يتصل بعضها الآخر بالعلاقة بين الراوى والعنصرين الآخرين المسهمين (سليمان والمتلقى الضمنى) فى تشكيل العالم المتخيَّل .

فعلى المحور الأول يــؤدى الراوى دورًا ملحوظًا فى الحيلولة بين الشاعر – مــن حيث هو ذات – والتدفق الانفعالى المتوالى، والمتوثب، ويتحول الراوى "هــنا" إلى تقنية جمالية بديلة عن الذات التعبيرية/الرومانسية . إذ تكشف قراءة

نماذج الشعر الرومانسى – كما لدى الشابى وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه – عــن أن العـــالم المتخـــيل "الذاتـــى" الذى تقدمه ينهض على ذات مُكــوَّنة من مجموعات من الانفعالات القوية، تسعى – عبر أبيات القصيدة – إلى الانكشاف للمــتلقى عــبر سلسلة من التجليات التى تهدف إلى التأثير الانفعالى "الحاد" فى المــتلقى . وهذا ما يشير – على مستوى علاقة الشاعر بنصه – إلى أن الشاعر الرومانســـى يجعل النص ترجمة وجدانية عن انفعالاته وأحاسيسه . أما الراوى فـــى قصـــيدة "الجامعة" فهو تمثيل لذات من نمط آخر، ذات تنطوى على صور شـــتى من الصراع والتناقض والإحباط، نشأت لديها نتيجة تعارضها مع العالم، أو الواقع ، أو المجتمع . وهذا ما يتشخص – جماليًا – عبر استخدام الراوى .

وأمـــا علـــى المحـــور الـــثانى فيبدو أن الراوى يتوجه ضمنيًا إلى المتلقى "الضـــمنى" والمـــتلقى "الـــتاريخى" لا لكـــى يؤثـــر فـــى توجهاتـــه الشـــعورية/العاطفية/الانفعالية إلا قليلاً؛ إذ يسعى أساسًا إلى خلخلة "صورة" ذلك العـــالم المؤتلـــف "والمنسجم" الذى يحياه ذلك المتلقى "بنوعيه"، وهذا ما يتحقق بتصـــوير أنمـــاط التناقض والصراع بين الذات والعالم، أو المجتمع، أو الواقع، مـــن ناحية، وباستدعاء شخصية سليمان – بوصفه رمزًا، فى جانب من جوانبه، للحكمة والقوة – من ناحية ثانية .

وأمـــا علـــى المحـــور الثالث فإن العلاقة بين الراوى، من ناحية، وسليمان والمـــتلقى الضمنى من ناحية ثانية، تؤدى إلى تشكيل عالم خيالى "موضوعى" . وبمـــثل مـــا يـــؤدى ذلك التشكيل – لا سيما ببروز دور الراوى خاصة – إلى التأكـــيد علـــى أن القصيدة ليست نتاجًا مباشرًا لذات الشاعر – فإنه يؤدى أيضًا إلى "تنبيه" المتلقى إلى "ضرورة" المحافظة على المسافة الفاصلة بينه وبين ذات الشـــاعر، إنـــه بعبارة أخرى يمنع المتلقى من تـــلَقـــِّى القصيدة بوصفها تعبيرًا "مباشرًا" أو "فيضًا تلقائيًا" من ذات الشاعر .

إن تـنوع الأصوات يتأسس على استخدام تقنية جمالية متواترة فى كثير من النصوص العربية السردية والشعرية، القديمة والحديثة، وهى تقنية الالتفات التى تعـنى – فيما تعنى – التحولات فى صيغ الحديث بين صيغ المتكلم والمخاطب والغائب، مع صدور تلك التحولات عن متكلم/متحدث واحد . ومن هذا المنظور يمكن القول إن هذه القصيدة تعتمد على أنماط مختلفة من تلك التحولات التى لا تصـبح "هنا" مجرد تقنية جمالية تقوم بلفت انتباه المتلقى، وإنما تشكل، بفعالية، الموقـف الأساسـى الذى تجسده القصيدة . وتكوّن تلك التحولات أنماطًا مختلفة مـن العلاقـات سواء بين الأطراف المختلفة التى تصنع العالم الشعرى المتخيل (الـراوى، سليمان، المتلقى)، أو بين طرفين اثنين منها، أو بين النص والسياق الاجتماعى الذى يمثل النص – بمعنى ما – رسالة إليه .

ويكشـف تتبع تحولات الضمائر – عبر مقاطع القصيدة وسطورها عن أن حركـتها تـنهض علـى علاقات مختلفة كالتعاقب والتوالى والتداخل، وإن كان بـروز نمط أو آخر منها يتوقف – فيما يتوقف – على سياقات القصيدة بوصفها "السـياقات" وسـيلة لتشـكيل العـالم المتخـيل الـذى يجسد موقفًا من العالم الحقيقى/المعيش . ففي المقطع الأول (١ – ١٧) يسود ضمير المخاطب، وبينما يصـور ذلـك مُـتحدثًا إليه أو متلقيًا ضمنيًا، فإن الراوى يوجد ضمنيًا دون أن يتجلى لغويًا/كلاميًا . وأما المقطع الثانى (١٨ – ٣٣) فيسود فيه صوت الراوى الـذى يصور "سليمان"، فى تحول الخطاب/الكلام إلى ضمير الغائب، وإن كان مـن اللافـت "هنا" أن السطر السابع والعشرين (لكـننى جامع للجهات) يكسر السرد بضمير الغائب، ويحوله إلى ضمير المتكلم، مما يكشف عن أنه قـَطـْـعٌ فـى مسار السرد لتقديم تعليق على لسان الراوى . ورغم أن هذا المقطع ينتهى

يســطر فــيه الــتفات يبرز ضمير المتكلم (سطر ٣٣: لكـنّنى واحدُ ملك) فإن المتكلم هنا هو سليمان .

وفي السطور الأولى من المقطع الثالث (٣٤ – ٧٧) يبرز ضمير المخاطب مــرة أخــرى (الســطر ٣٦: وأنتَ النبىُّ تسلحتَ بالضعف) حيث يُوهم "ظاهر الكــلام" أن الــراوى يــتوجه بالحديــث إلى سليمان، لكن تأمل السطور التالية ولاســيما الســطور (٣٧ – ٦٥) يكشف عن وجود نمط من أنماط التداخل بين سليمان، والمتلقى الضمنى الذى يعد "هنا" صورة من صور الذات، بل يبدو ذلك المــتلقى الضمنى/بديل الذات أكثر حضورًا؛ يؤكد هذا أن ما يشير إلى حضور ســليمان إشــارات قلــيلة ترتــبط ببعض العناصر الأساسية فى قصة سليمان كالإشارة إلى مملكة الشياطين أو الريح (السطران ٤٨ ، ٥٣) .

ورغــم أن الــراوى يأخذ فى السطور (٦٦ – ٧٧) فى وصف سليمان فإن حضــور ســليمان كــان شاحبًا ، ويبدو حضور المتلقى الضمنى أكثر بروزًا ؛ وذلــك ما يتجلى فى تواتر مجموعة من الصور المتوالية القائمة على نمط الفعل المضارع المشخص لتغيرات آنية تتشكل فى مخيلة ذلك المتلقى .

وأما المقطع الأخير (٧٨ – ١٧٤) فلعله أكثر مقاطع القصيدة اعتمادًا على ظاهــرة الالــتفات ســواء فى كمها، أو تنويعها فى كل مجموعة من سطوره . ويغلــب علــى الســطور (٧٨ – ٩٧) حضور سليمان الذى يصور المتلقى ، فيســتخدم ضــمير المخاطب ، ورغم ذلك فثمة مراوحة بين الوصف ، كما فى السطرين (٩١ – ٩٢ : جاءت خيول الجنوب/وجاءت رياح الشمال)، والتصوير "المكثف" الذى يقوم على متوالية من الصور كما فى السطور (٨٧ – ٩٠) ...

يأتى زمان اقتلاعك حين تصير المدينة هَمًّا

يحاصرك الرملُ

والنمل يأكل نافورة الأمانى

فتدفع عن عشبك الجبل المتدحرجِ

ولعـل بـروز "التصـوير" فى السطور السابقة هو الذى هيأ توحد سليمان والمـتلقى فـى السـطور التالية (٩٨ - ١١٢)، على حين أخذ سليمان يستخدم ضـمير الغائـب ليصـف بعض جوانب السياق التى يتحرك فيه الراوى (انظر السـطور ١١٣ - ١١٥) . وإذا كان السرد يتحول إلى ضمير المخاطب (أنتَ) فـى السـطرين (١١٦ - ١١٧) فإن سليمان يروى دون أن يُبْرَزَ لأن ما يقدمه تصـوير لـبعض "أزمـات الراوى" . . . وتبدو السطور (١٢٠ - ١٣٦) أكثر مناطق القصيدة التى يبرز فيها الراوى كاشفًا عن حضور طاغٍ للذات يتجلى فى تكـرار ضـمير "الأنـا" ومشتقاته المختلفة (كنتُ - تملكتُ - عشِقتُ - دمى - دموعى - أخلعُ - آمرُ - أدخلُ - أزيحُ) .

ورغـم أن فعل القول يُسند إلـى الريح فـى عدد مـن السطور المتوالية (١٣٧-١٥٢) فـإن الريح ليست سوى فاعل نحوى، بينما يبدو الراوى/المتلقى الضـمنى هـو الفاعل الحقيقى فى تلك السطور . وإذا كان ضمير المخاطب قد اُسْـتُخدم بكـثرة فى تلك السطور فإن الكثرة الواضحة فى الأفعال المنسوبة إلى الـراوى (تضـيق - تعشق - تستعيد - تخطو - تصلب - تقعد) تشير إلى أن حضور الراوى قد أخذ يتكثف فى الجزء الأخير من هذا المقطع .

إن القصـيدة التى تُبْنى على تعدد الأصوات تمتلك إمكانية تحويل الخطاب الكلامـى دائمًـا، سـواء بضّـم بعض الأصوات أحيانًا، أو إبراز الصراعات والتعارضات بين الأصوات أحيانًا، أو بتقديم التفاوتات بين الأصوات، حتى وإن كانـت خافـتة، أحـيانًا . ولعـل فى ذلك ما يفسر الانتقال إلى صوت سليمان (السـطور ١٥٣ - ١٥٩) دون أن ينفصـل عن صوت الراوى ... وبداية من السـطر السـتين بعد المائة (١٦٠) يتجلى سليمان ماثلاً بوضوح؛ ليقدم الراوى

مجموعة من "النصائح" "والتوجيهات" التى يبرز فيها نمط فعل الأمر (لا تــَحْنَ – مت – كن) ليبرز المخاطب وإن كان يتضمن وجوب الغياب؛ إذ ليس الفاعل فى أفعال (لا تــَحْنِ – مت – كن) إلا فاعلاً أو ذاتًا واجبة الاستتار .

وبداية من السطر الثامن والستين بعد المائة يعود الراوى ثانية ليتحدث عن "سليمان" معتمدًا على ضمير الغائب، وإن كان الاعتماد على الفعل المضارع فى تلــك السطور (١٦٨ – ١٧٤) يؤدى إلى استحضار الموصوف/سليمان ليتحول الغياب إلى حضور .

ولــيس مــا تقدمــه القصــيدة فى النهاية من أن (الكلام انتهى / جاء وقت الــزلازل) ســوى إشارة إلى أن الذات التى تبدت فى بداية القصيدة منقسمة قد أصــبحت مؤتلفــة، مما يؤذن بقوة حضورها، ثانية، إلى العالم الخيالى، بوصفه صورة "دالة" من العالم الحى/المعيش .

(٣) توظيف شخصية سليمان

تأسس العالم الموضوعى الذى شكلته "الجامعة" على أساس من العلاقات المختلفة بين ثلاثة عناصر أساسية، وهى: الراوى، وسليمان، والمتلقى الضمنى. ولما كانت القصيدة قد جعلت شخصية سليمان "النبى" تنشئ علاقتَىْ تداخل وتضاد مع الراوى، فإن هاتين العلاقتين تشيران إلى محورية دور سليمان فى تشكيل عالم القصيدة من ناحية، وفي الإيماء – عبر علاقاتها بكل من الراوى والمتلقى الضمنى والتاريخى – بموقف الذات من العالم من ناحية أخرى .

ويبدو أن تعامل القصيدة مع "سليمان" يمكن أن يُمثّل جانبًا من جوانب الجدة فيها؛ إذ إن هذه الشخصية نادرًا ما وُظِّفت فى النصوص الأدبية المعاصرة على تنوعها [١١] . وإذا كانت قصة سليمان قد وردت فى عدد من

---

[١١] – شخصيات الأنبياء التى وُظِّفت فى الشعر العربى المعاصر هى على الترتيب حسب التواتر: محمد "ص" ، عيسى، موسى، أيوب، ثم آدم، نوح، يعقوب، يوسف، ويونس. انظر: د. على عشرى زايد:استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ٧٧ – ٩٣ . ولم توظف شخصية "سليمان" فى الشعر المعاصر – فيما نعلم – إلا لدى أمل دنقل ؛ حيث وظفها ثلاث مرات لتكون صورة جزئية فى ثلاث قصائد هى: أيلول، والسويس فى ديوانه "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، وقصيدة المدينة الفضية فى ديوانه "تعليق على ما حدث". انظر: أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعرى: دراسة فى توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٧٩، ٣٣٧ – ٣٣٨، ٣٤٢. ويجب أن نضيف إلى ذلك قصيدة كمال عمار "سليمان ملكاً"، المنشورة فى ديوانه صياد الوهم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص – ص ٤٥– ٤٨. حيث يعيد فيها سرد بعض مواقف حياة سليمان، ويركز على لحظة موته، ثم ينتقل إلى النقد السياسي المباشر للواقع المعاصر. وقد أثبت بعد عنوان قصيدته الآية الرابعة عشرة من سورة سبأ .

– أما فى المسرح فلم توظف شخصية سليمان – فيما نعلم – إلا فى مسرحية توفيق الحكيم " سليمان الحكيم " المنشورة عام ١٩٤٣ . وحول تعامل توفيق الحكيم مع قصة " سليمان " ، انظر : د. أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، . ص ص ١٥٦ – ١٨٥ .

الســور القرآنــية [١٢] فإنّ كَمّـًا كبيرًا من القصص التى قدمها المفسرون حول سليمان قد كونّ مادة غزيرة يمكن أن تُستلهم فى الأعمال الأدبية .

وقد أفادت القصيدة أيضًا من "سفر الجامعة" فى الكتاب المقدس.

ورغــم محورية أدوار"سليمان" وتجلياتها المتنوعة فى تشكيل عالم القصيدة، فــإن القصيدة لا تعيد سرد قصة سليمان، بل تختار بعض عناصرها فقط لتعيد تشكيلها، سواء بالاستلهام، أو بالتغيير والإضافة، أو بالتغييب، وإن كان التغييب يســهم ــ بطريقة عكسية ــ فى استحضار دلالة "الجانب" المغيَّب اعتمادًا على وجــوده ضمنًا فى ثقافة المتلقى الذى يتلقى هذه القصيدة . وتلعب العلاقات التى تــربط بين الراوى – بوصفه تمثيلاً للذات – وسليمان، من ناحية، والعلاقة التى تربط "سليمان" بوصفه جزءًا من الموروث الدينى والشعبى العربى – والمتلقى، مــن ناحــية ثانــية، الــدور الأساســى فى توليد الدلالات المختلفة التى يؤديها "سليمان"، إن بحضوره، وإن بغيابه فى القصيدة .

وإذا كانــت القصيدة قد استلهمت "سليمان" فإنها قد شكلت أربعة أضرب من الاســتلهام تتــبدى فــى مواضــع مختلفة من القصيدة، وتشترك ثلاثة من هذه الأضــرب فــى اعــتمادها على تقديم بعض جوانب "سليمان" أو بعض عناصر صورته تقديمًا إشاريًا تصويريًا يجسد بدلاً من أن يفصح . وهذه الأضرب هى: اســتلهام بعض عناصر "سليمان" دون إعادة اجترارها من الموروث القديم، بل الإضافة إليها، وتوظيف بعض عناصر قصة "سليمان" توظيفًا عكسيًا، واستيحاء بعــض صــفات ســليمان مع تغييب السياق الدينى/التاريخى الذى تولدت فيه،

---

[١٢] ــ وردت قصــة ســليمان فى عدد من سور القرآن الكريم، منها: النمل، سبأ، الأنبياء، ص. وتعد سورة النمل أكثرها اهتمامًا بسليمان فقد تحدثت عنه فى الآيات (١٦– ٤٤) تلــيها سورة ص فى الآيات (٣٠– ٣٩) ، ثم الأنبياء فى الآيات (٧٨– ٨٢) ثم سورة سبأ فى الآيات (١٢– ١٤) .

والاستعاضـــة عنه بسياق آخر "جديد" متصل بعالم القصيدة ودور "سليمان" فى توجيه الراوى/الذات إلى موقف تجاه العالم أو الواقع .

ويـــتجلى الضـــرب الأول المتمثل فى استلهام بعض عناصر قصة "سليمان" دون اجـــترارها بـــل الإضــــافة إليها؛ بتقديم عناصر جزئية تكشف عن فاعلية الـــذات/الشاعر إزاءها – فى عدد من سطور القصيدة، كما فى السطور التالية: ١٨ – ٢٢، ٥٣، ٥٦ – ٦٨، ٩٨ – ١٠٦ . ومن الواضح أن الاستلهام يتمُّ فى نمـــاذج يغلـــب أن تكـــون ســـطورًا متوالية تشكل فقرة داخل مقطع من مقاطع القصيدة . ويغلب أن يكون ذلك الاستلهام تصويرًا ضمنيًا، وليس إعادة تقديم أو اجـــترارًا للمادة القديمة، وهذا ما يمنح الشاعر/الذات إمكانية التعديل – بطرائق شـــتى – فــــى المادة المستعادة . ففي الموضع الأول (السطور ١٨ – ٢٢) تُقَدَّم الصورة التالية:

* سليمان فوق خرائطه يتمدد

البحر قدامه .... ،

والظلامُ يعشّش فى القلب

والهدهد النبوى يحطُّ على الأرض عكازةً

الممالك والعرش فاصلتان

وتتشـــكل تلـــك الصورة عن طريق تقديم بعض العناصر المرتبطة بسليمان فـــى القصــــة القرآنية وتفسيراتها؛ كالهدهد والمملكة والعرش، ولكن الصورة لا تعـــدُّ مجرد إعادة لما يماثلها من قصة سليمان؛ إذ يتمُّ التشكيل عبر آلية استيحاء دلالـــة العنصر فى القصة الأصلية، وتقديم تلك الدلالة فى إطار جديد أو اعتمادًا علـــى إضـــافة جديـــدة؛ ففي السطر الرابع (والهدهد النبوى يحط على الأرض عكـــازة) ثمـــة تقديم دلالى لما ورد فى قصة "سليمان" عن أن الطير كانت من

جـــنوده، علـــى حين يعد السطر الثالث (والظلام يعشش فى القلب) تصويرًا لما كان يعتمل فى نفس سليمان حين تَفَقَّدَ الطير فافتقد الهدهد، وهو تصوير ضمنى يُستَشَفُّ مما ورد فى قصة "سليمان" فى القرآن وتفسيراتها [١٣] .

وتقـــدم السطور التالية (٥٦ - ٦٨) نموذجًا آخر لذلك الضرب من التشكيل عبر الاستلهام الضمنى لبعض وقائع "قصة سليمانِ" .

٥٦ــ بين الجدارين وجهُك يحكى عن الوجعِ الأزلىِّ

٥٧ــ وبين الجدارين تُمْسِى شباكُك خاويةً

٥٨ــ وتبيتُ

٥٩ــ وها أنتَ منكفئٌ . . تتقيأ عمرَك

٦٠ــ أو تتدحرَجُ مزدحمًا بالعفاريتِ

٦١ــ يخشاك طيرٌ

٦٢ــ ويخشاك ماءٌ

٦٣ــ عصاك دمٌ

٦٤ــ وعصاك غبارٌ

٦٥ــ وعرشُك يحرسه الكارهون

٦٦ــ سليمانُ يقفزُ

٦٧ــ يمسكُ فى راحتيه الجهات

---

[١٣]ــ انظر تفسير الآيات المذكورة فى الهامش السابق ، فى تفسير ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، دون تاريخ : الجزء الثالث : سورة الأنبياء ص - ص ١٨٥ - ١٨٧ ، ســورة النمل ص - ص ٣٥٧ - ٣٦٦ ، سورة سبأ ص - ص ٥٢٧ - ٥٢٩

٦٨ــ ويضحكُ لمّا يرى نفسه فى البعيدِ

وتــبدو تلــك السطور تصويرًا ضمنيًا لفقد سليمان خاتمه الذى، تتجسد فيه قوته، فأنكره أتباعه حتى تقدم إلى بعض الصيادين يخبرهم بشخصيته، فأنكروه، وضربه أحدهم بعصا فأصابه بجرح، فأعطوه سمكتين فشقــــهما، ووجد خاتمه فى بطن إحداهما [١٤] .

ومــن البيــــن أن السطور السابقة تقدم تصويرًا ضمنيًا لما حدث لسليمان، وهــو تصوير يتسق فى دلالته مع دلالة هذه الحادثة التى قدمها المفسرون، غير أن ثمــة تغييرين مهمين أدخلهما الشاعر فى حادثته يتلاءمان مع موضع الحادثة فى السياق الكلى للنص؛ إذ غيَّب الإشارة إلى الخاتم تغييبًا تامًا رغم حيوية دور الخــاتم فــى مُلك "سليمان" سواء فى التفسيرات القرآنية أو فى التراث الشعبى . كمــا أن قيام تلك السطور على ضرب من التوحد بين سليمان والمتلقى الضمنى الــذى يُعــد بديــلاً عن الراوى، يكشف عن أن الدلالة التى تنطوى عليها تلك السطور/الصورة تنصرف إلى كل منهما .

ومــا تــبدى فى تعامل الشاعر مع النموذج السابق يتجلى أيضًا فى تشكيله للســطور (٩٨ – ١٠٦) حيث يتم استيحاء ضمنى لبعض مفردات تشكيلية من قصــة سليمان مع التغيير فيها من منطلق "أنسنة" صورة "سليمان" الذى يتحول إلــى فــرد/إنسان يرتبط بعلاقة حب "قوية" ببلاده/مدينته، ويسعى – مثله – فى ذلك مثل الراوى – إلى التغيير، وإن اختلفت أداة كل منهما [١٥] .

---

[١٤] ــ انظــر تفسير ابن كثير ، الجزء الرابع ، ص ص ٣٤ – ٣٦ ، ومن الملاحظ أن هذا الجانــب مــن قصة سليمان من أكثر الجوانب الحافلة بحكايات ذات مناحى مختلفة ، وقائمة على التشويق .

[١٥] ــ يمكــن القــول إن المنحى العام فى قصة سليمان هو مسعى التغيير، وإن كان التغيير بمساعدة إلهية تتجلى فى تسخير عدد من القوى الطبيعية لسليمان .

ويــتجلى الضــرب الــثانى مــن ضروب تعامل الشاعر مع عناصر قصة "ســليمان" فى ذلك التوظيف العكسى لها، وهو يعنى إضفاء دلالات جديدة على الشخصية أو الحدث أو العنصر التراثى تناقض الدلالة التراثية المتواترة لها[١٦]. ولقــد نحى الشاعر إلى الاتكاء على ذلك الضرب فى تعامله مع بعض العناصر الجزئــية الداخلة فى قصة "سليمان"، وإن كان من الملاحظ أن هذا يبدو – أكثر مــا يــبدو – فى تعامله مع عناصر الطبيعة كالريح أو الهدهد، من ناحية، وأن الغالــب أن يــتمَّ ذلــك فى إطار سطور مفردة، ويقلُّ وروده فى سطور متوالية (تشكل صورة أو مقطعًا تصويريًا) من ناحية ثانية .

ويتجلى هذا الضرب فى السطور التالية: ٣٠، ٤٨، ١١١ – ١١٢، ١٣٠ – ١٣٤، ١٣٧ – ١٤٠، ١٤١ – ١٥٠، ١٦٥ – ١٦٧ .

ففي السطور ٣٠، ١١١، ١١٢ يتعامل الشاعر مع عنصر الريح على النحو التالى:

٣٠ ــ تذبحك الريح

١١١ ــ ريح من الشرق تقتلع القلب

١١٢ ــ ريح من الغرب تدفع خيل الظلام

ومــن البيِّــن أن الــدلالات المختلفة التى تنتج عن توظيف الريح فى تلك السياقات تكشف عن تحولها إلى قوة تدمِّر الذات، أو تسهم فى تفعيل خيل الظلام. وهــذا منحى يناقض دور الريح فى قصة سليمان؛ إذ إن جانبًا من أكثر الجوانب الــتى مَّــيزت سليمان عن غيره من الأنبياء هو تسخير الريح له لتنقله مع مَنْ يشــاء مَنْ عناصر مملكته من خيلٍ وجِمَالٍ وجندٍ، من مكان إلى مكان، ومن هنا

[١٦] ــ حــول معــنى التوظــيف العكســى للعناصر التراثية انظر : د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣.

نشـــأت فكرة بساط الريح التى تجلت تجليات متنوعة فى عدد من السير الشعبية العربية وفي بعض قصص "ألف ليلة وليلة" (١٧) .

ويـــتجلى ذلـــك الضرب من التوظيف العكسى فى تعامل الشاعر مع الهدهد فـــى بعـــض الســـياقات دون بعضها الآخر؛ ففى السطور ١٣٠ - ١٣٤ تبرز صورة الهدهد/الهداهد على ذلك النحو . .

١٣٠ ــ ترمى إلى الهداهدُ أكذوبَة فى الصباحِ

١٣١ ــ وأكذوبَة فى المساءِ

١٣٢ ــ فأخْـــلعُ ثوبى

١٣٣ ــ وآمرُ بالحَبِّ والظلِّ

١٣٤ ــ آمر بالضوءِ والماءِ

واللافـــت فـــى هـــذه الصورة أن الهداهد قد أضحت وسيلة لنقل الأكاذيب، صـــباحًا ومســـاءً، ممـــا يفرض على الراوى (كما لاحظنا فى فقرة سابقة) أن يـــتعرى، ويأمـــر بالحَبِّ والظل، وبالضوء والماء . وتختلف وظيفة الهدهد هنا اخـــتلافًا تامًـــا عـــن وظيفته فى قصة "سليمان"؛ إذ كان هو الذى يحدد لسليمان موضـــع الماء فى الصحارى من ناحية، وهو الذى نقل لسليمان خبر مملكة سبأ

---

(١٧) ــ حـــول علاقة سليمان بالريح وتسخيره لها ، انظر : تفسير ابن كثير ، الجزء الثالث ، ص – ص ١٨٧ – ١٨٨ ، وهـــو مـــن تفسيـــر سورة الأنبياء ، والجزء الرابـــع ، ص –ص ٣ – ٣ ، وهـــو مـــن تفسير سورة ص . وحول تجليات بساط الريح فى السير الشعبية العربية وفي بعض قصص ألف ليلة وليلة، انظر :

ــ فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب ، كتاب الهلال، مارس ١٩٨٨ ، ص٥

ــ ســـهير القلمـــاوي : ألـــف ليلة وليلة ، الهيئة المصريـــة العامـــة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص ــ ص ١٥١ ــ ١٥٢ .

مـــن ناحية ثانية ، كما أنـــه هـــو الذى نقل خطاب سليمان إلـــى بلقيس مـــن ناحية ثالثة [١٨] .

وأمـــا الضرب الثالث من أضرب التعامل مع شخصية "سليمان" فيتجلى فى اســتيحاء بعـــض صفات سليمان مع تغييب السياق الدينى/التاريخى الذى تجلت فـــيه، والاستعاضـــة عنه بسياق جديد يتصل بتشكل القصيدة من حيث هى عالم موضـــوعى قـــائم على مجموعة من المتغيرة بين أطرافه الثلاثة؛ أى سليمان، والـــراوى، والمـــتلقى الضمنى . ويتكشف هذا الضرب فى السطور الأخيرة من القصيدة؛ إذ يتوجه سليمان إلى الراوى ...

١٦٠ ــ يقولُ سليمان

١٦١ ــ لا تحْنِ رأسَك للريحِ

١٦٣ ــ لا تحْنِ للجوع

١٦٣ ــ مِتْ فى الوقوفِ وكنْ جبلا

١٦٤ ــ يتغلغلُ فى الوقتِ بينَ البرودةِ والنارِ

إذ المـــتكأ هـــنا – فـــى ســـياق تلك السطور – يقع على صفة الحكمة التى يتصـــف بهـــا سليمان والتى تتيح له توجيه الراوى ونـــصُحَه بطريقة أقرب ما تكـــون إلـــى المباشـــرة . والحكمـــة هى أكثر الصفات التى التصقت بشخصية "ســـليمان" فـــى القرآن وتفسيراته، حتى أنه أصبح يُعرف بـــ "سليمان الحكيم"، ولكـــن المجلى الذى برزت فيه حكمة "سليمان" تجلى فى قدرته على الفصل بين

---

[١٨] ــ حول علاقة سليمان بالهدهد ، انظر : تفسير ابن كثير ، مرجع سابق ، الجزء الثالث، ص ٣٥٩ - ٣٦٢ .

المتخاصمين فصلاً دقيقًا يحقق العدل [19]، بينما تتجلى حكمة "سليمان" فى القصيدة فى استيعابه لتجربة الراوى الوجودية، وتمثُّله لها، ثم استنباطه عددًا من التوجيهات الأخلاقية تحدد الراوى مسلكه المستقبلى .

ويبقى أن ثمة ضربًا آخر من التعامل مع شخصية "سليمان" فى القصيدة، لعله أهم هذه الأضرب؛ لأنه يوجز ما تجلى فى الأضرب السابقة، من ناحية، ويسهم بفعالية – عبر علاقة الشاعر بالمتلقى – فى توليد دلالة القصيدة، من ناحية أخرى . ويتمثل ذلك الضرب فى تغييب عدد من العناصر الأساسية المُجسِّدة لصورة "سليمان" فى التراث الدينى والشعبى تغييبًا يؤدى إلى استحضارها عبر عالم القصيدة من حيث هو عالم يشكله كل من الشاعر والمتلقى التاريخى، لاسيما حين يعتمد الشاعر على مادة تنتمى إلى التراث الثقافي "القومى" الذى يصل بينه وبين متلقيه .

فإذا نظرنا إلى شخصية سليمان فى التراث وجدنا صورة إنسان/نبى تقوم على عدد من العناصر هى: الحكمة، والقدرة غير المحدودة التى نتجت عن تسخير الريح وتسخير الجن والشياطين له، والتى تجلت فى خاتمه الذى يُمثل قدرته وملكه [20] . وقد غُيِّبت القصيدة هذه العناصر جميعًا، وحتى حين صورت حكمة سليمان فإنها قُدمتها فى سياق مختلف عن سياقها التراثى . ولكن ذلك التغييب ليس إلا نمطًا من أنماط الاستحضار الذى يجسد عبر علاقة الشاعر بالمتلقى دلالة من الدلالات الأساسية التى تنطوى عليها هذه القصيدة؛

---

[19] – انظر الموقف الذى تظهر فيه حكمة سليمان ، فى تفسير الآيتين (٧٨– ٧٩) من سورة الأنبياء ، تفسير ابن كثير ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ .

[20] – انظر المواضع المشار إليها فى هامش ١٣ . ومن الملاحظ أن توفيق الحكيم قد استلهم بعض هذه العناصر فى مسرحيته " سليمان الحكيم "، وهى : علاقة سليمان بالهدهد، وموقفه مع النملة ، ومخاطبته للجن ، ثم فكرة بساط الريح التى فسرها تفسيرًا عصريًا . ثم أضاف جانبًا واحدًا استلهمه من التوراة . وهو جانب أو صورة الشاعر فى سليمان . انظر : د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص – ص ١٥٨ – ١٨٣ .

بمعـــنى أن "سليمان" التاريخى كان يسعى إلى تغيير الواقع المحيط به، وهذا هو المطلب نفسه الذى يتبناه الراوى، ولكن سليمان كان مدعومًا بقوة إلهية مُسخَّرة له، علـــى العكس من الراوى الذى لا تدعمه سوى قوة الرغبة وقوة الإرادة أيضًا. وعــبر الــتقابل – طــوال سطور القصيدة – بين "سليمان" التاريخى بصورته المــتجذرة فى التراث والوعى العربى الحديث، والراوى الذى يصور "تجربته" فـــى تغيـــير العالم – يتولد لدى المتلقى الإحساس بالمفارقة التى لا يمكن حلُّــها بيـــن "ســـليمان" والـــراوى؛ أى بيـــن القدرة على تشكيل العالم بحرية "مطلقة"، والعجز عن "تغيير" العالم أو الواقع رغم تشابه "النوايا الحسنة" .

٣ / ٢ القصيدة وسفر الجامعة : مسارا التلاقى والتضاد

شـــكلت قصـــة " سليمان " والتفسيرات المتواترة حولها فى كتب المفسرين المـــادة الأساســـية الـــتى أفادت منها القصيدة فى تكوين عدد من جوانب العالم الموضـــوعى الـــذي شـــكلته، بينما يعد " سفر الجامعة " الذى ورد فى الكتاب المقـــدس مصـــدرًا ثانيًا أفادت منه القصيدة فى تشكيل العالم الموضوعي الذي ســـعت إلى تجسيده، ولكن الآليات التى تعاملت بها القصيدة مع " سفر الجامعة " تخـــتلف عن آليات تعاملها مع قصة " سليمان " نتيجة الطبيعة الفارقة بين هذين المصـــدرين؛ فقصة " سليمان " لدى المفسرين عمادها عدد "كبير" من الحكايات، فكانـــت القصـــيدة تســـتلهم بعض جوانب هذه الحكايات، أو تشير إليها إشارات موجـــزة، أو حتى تثيرها لدى المتلقي التاريخي عبر طريق تغييبها (كما اتضح فـــى فقـــرات ســـابقة) . ولعل اعتماد قصيدة الجامعة على السرد قد حدد آليات تعاملها مع قصة " سليمان " .

ويـــبدو ســـفر الجامعـــة، فى جانبه الأساسى، حشدًا لعدد كبير من الحكم، والأمـــثال، والوصايا، والتوجيهات الأخلاقية، وقليلا ما كانت تستند تلك الأشكال الوعظـــية المختلفة إلى تجربة حياتية، وهذا ما حدد طرائق القصيدة فى التعامل

معــه [٢١] . وقــد مضت تلك الطرائق فى مسارين مختلفين هما : مســـــار الـــتلاقـــي (التجانس) ومسار (التضاد)، ويمكن القول ــ دون استباق النتائج ــ إن المســـار الثاني كان أكثر فعالية من حيث دوره فى تشكيل القصيدة، ولا سيما الجانب الدلالي فيها .

ويـــتجلى مســـار التلاقـــي فى عدة جوانب هي: التسمية، ووصف سليمان بالحكمة، ثم بعض العبارات القليلة التى تمثل صورة من صور التناص المباشر. فالجامعة قاسم مشترك بين السفر والقصيدة، وقد قرر السفر تسمية الجامعة اسمًا لســليمان، وعــبر الإصــحاحات المخــتلفة الــتى يتكون منها هذا السفر تبدو الجامعة/سليمان ذاتا توجه نفسها للسؤال عن كل الأشياء (والتفتيش بالحكمة عن كــل مـــا عمــل تحــت السموات) [٢٢] . فكان أن أنتجت هذه الذات ذلك السفر بوصـــفه متوالية من الحكم، والنصائح، والأمثال، معتمدة ــ أساسًا ــ على تقنية المونولوج [٢٣]، وقليلاً ما لجأت إلى السرد .

وأما "الجامعة" فهي ــ فى هذه القصيدة ــ الذات التى تنطوى على توجهات متضاربة تجاه العالم والأشياء، وتسعى عبر النص ــ بوصفه عالمًا متخيلاً قائمًا على تعدد الأصوات ــ إلى تجلية متناقضاتها، أولاً، ثم البحث لها عن حل ثانيا.

---

[٢١] ــ انظــر ســفر الجامعة ، الكتاب المقدس، طبع دار الكتاب المقدس، القاهرة ، ١٩٧٠، ص – ص ٩٧٢ – ٩٨٥ .

[٢٢] ــ الكتاب المقدس ، سفر الجامعة ١/١٣ .

[٢٣] ــ انظــر : محمــد خليفة حسن : مدخل نقدى إلى أسفار العهد القديم، مطبعة العمرانية للأوفست ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٢١٨ .

وقــد قــرر النص وصف الذات فى تجلييها الأساسيين (الراوى وسليمان) بالجامعة والجامع [٢٤] .

وأما اتصاف سليمان / الجامعة بالحكمة فلعله أكثر الجوانب تكراراً وتردداً فـــى سفر الجامعة؛ إذ لا يكاد يخلو واحد من إصحاحاته من تأكيد على اعتزاز ســـليمان بالحكمة على نحو ما يقول (أنا قد عظمت وازددت حكمة أكثر من كل من كان قبلي على أورشليم) [٢٥]، أو سعيه الدائم للحكمة، فهو كما يقول (وجهت قلبي لمعرفة الحكمة) [٢٦] أو تأكيده على (أن للحكمة منفعة أكثر من الجهل كما أن للـــنور منفعة أكثر من الظلام) [٢٧] . وغيرها من الجوانب الدالة على تأصل الحكمـــة فـــى ســـليمان / الجامعة [٢٨] . وإذا كانت القصيدة قد صورت سليمان حكـــيمًا ــ كما اتضح فى فقرات سابقة ــ فإنها كانت متسقة مع هذا الجانب من جوانب صورته فى سفر الجامعة .

وتمـــثل العـــبارات المتناصـــة تجليًا من تجليات التلاقي بين سفر الجامعة والقصيدة ، وهي عبارات قليلة أحدثت فيها القصيدة تغييرات طفيفة ، وإن ظلت دلالات هذه العبارات– فى السفر والقصيدة– متماثلة. فما ورد فى السطر الرابع والثمانين مسندًا إلى سليمان من أن(وما كان سوف يكون) ورد ــ فى الأصل ــ

---

[٢٤] ــ فى السطر السابع والعشرين يقول سليمان : لكنني جامع للجهات. وفي السطر السابع بعد المائة نقرأ ما تقوله الطير للراوي أو لسليمان " جامعة ستكون " .

[٢٥] ــ سفر الجامعة ١٦/١ .

[٢٦] ــ سفر الجامعة ١٧/١ .

[٢٧] ــ سفر الجامعة ١٣/٢ .

[٢٨] ــ لا تكاد تخلو صفحة من صفحات سفر الجامعة من جمل وعبارات متعددة تتحدث عن أهمية الحكمة أو مجاليها أو وظائفها المتعددة أو سعي سليمان إلى الحكمة . وهي من الكثرة والوضوح بحيث لا تحتاج إلى إحالة إلى موضع بعينه .

فــي ســفر الجامعة مسندًا إلى سليمان أيضًا (وما كان فهو ما يكون) [٢٩] . وما ورد فى سفر الجامعة من أن (العين لا تشبع من النظر) [٣٠] استخدمته القصيدة فى سطرها الخامس والثمانين (ولن تشبع العين) حيث تغير النفي من " لا " إلى " لن " ؛ مما جعل دلالته تنصرف إلى المستقبل بصورة أساسية .

ومــا ورد فى السطر الثامن والعشرين مسندًا إلى سليمان (اثنان أفضل من واحد) يتناص مع ما ورد فى سفر الجامعة على لسان سليمان أيضًا (اثنان خير من واحد) [٣١] .

ويــبدو مســار التضــاد الــذي يكشف عن التباعد بين سفر الجامعة وهذه القصــيدة دالاً قويًا على مسعى النص إلى إنشاء علاقة مناقضة " قوية" مع ذلك الســفر . فمــن الواضــح مــن الفقرة التى حللنا فيها تعدد الأصوات وعلاقاتها ووظائفها فى القصيدة أن حركة تعارض هذه الأصوات قد أفضت ـــ فى النهاية وعــبر الجدل بينها ـــ إلى تهيؤ الذات لمواصلة مسعى التغيير . ومما خلع على تلــك الــنهاية فعالــية دالة ما تواتر ـــ فى المقطع الرابع خاصة ـــ من لحظات احتدم فيها التعارض بين الراوي وسليمان، فإذا نظرنا إلى "سفر الجامعة" بدا أن المنحى الأساسى فيه منحى عدمى، عبثي يرى الحياة بكل ما فيها باطلاً، ويراها أيضًــا مجــرد تكرار يخلو من المعنى، ويرى أن كل شيء باطل . ويخلق ذلك المــنحى علامــات لغويــة مــتكررة تتمثل فى تلك الجمل القصيرة التى يتواتر ورودهــا فــى نهاية معظم الفقرات، من قبيل (الكل باطل وقبض الريح) و (هذا

---

[٢٩] ـــ سفر الجامعة ٩/١ .

[٣٠] ـــ سفر الجامعة ٨/١ .

[٣١] ـــ سفر الجامعة ٩/٤ .

أيضًــا بــاطل) و (هذا باطل وقبض الريح) و (قبض الريح) و (باطل الأباطيل الكل باطل) وغيرها [٣٢] .

ولعــل ذلــك المنحى العدمي كان يضاده فى السفر منحى آخر أهدأ صوتًا وأقــل حضـــورًا كـــان يصف (الإحباطات الإنسانية ثم يعطي حلاً إيمانيًا للقلق والشك المسيطر على الروح الإنسانية) [٣٣] .

ومـــن اللافــت أن القصيدة، قبل أن تكشف فى النهاية علاقة التناقض بينها وبين سفر الجامعة بمنحاه العدمي، قد كررت – فى أكثر من موضع – ما يشير إلـــى ذلك التناقض اعتمادًا على تقديم مشهد قصير يبرز فيه عنصر أو أكثر من العناصـــر الأساســية فى سفر الجامعة ، بينما تتولد فى صلب المشهد ، أو فى نهايــته ، حـــركـــة معارضـــة تفضي إلـــى تصوير فاعلية الذات إزاء العالم ، أو الطبيعة، أو الآخر. ففي مشهد من هذه المشاهد يخبر الطيْر سليمان / الراوي بأنه سيصبح جامعة :

١٠٧ ــ قالت له الطير جامعة ستكون

١٠٨ ــ تلون فى راحتك البلاد

١٠٩ ــ وتقتلع الموت

فـــإذا كـــان المشهد يبدأ بإخبار الطير سليمان / الراوي أنه سيصبح جامعة، فإن الوصف يثير لدي المتلقي ــ للوهلة الأولى ــ الجامعة بالدلالة المستقرة فى

---

(٣٢) ــ من هذه العبارات : (ليس تحت الشمس من جديد) ١/٩ ، (الأعوج لا يمكن أن يقوم والنقص لا يمكن أن يجبر) ١/١٥ ، (لا منفعة تحت الشمس) ٢/١١ .

(٣٣) ــ محمد خليفة حسن مدخل نقدي لأسفار العهد القديم ، مرجع سابق ، ٢٢٢. ومن المهم الإشـــارة إلـــى ما يذكره المؤلف من أن النـــزعة التشاؤمية الواضحة فى هذا السفر (غريبة على روح العهد القديم والديانة اليهودية) ص ٢١٧ .

سـفر الجامعة، ولكن السطرين التاليين يكشفان عن أن سليمان/الراوي/الجامعة لـن يكـون سلبياً بل سيكون فعالاً؛ إذ هو قادر على الفعل (تلون – تقتلع) بينما كان سليمان الجامعة (فى السفر) قانعًا من الفعل بالحكمة فقط .

وثمة نموذج آخر تتجلى فيه هذه الكيفية/الآلية ذاتها (٣٤)، ولعل هذا التكرار يفسر عزوف القصيدة عن استخدام العبارات الدالة على المنحى العدمي فى سفر الجامعة (٣٥) .

---

(٣٤) ـ انظر أيضاً السطور (٢٩ – ٣٣) حيث تتكرر الآلية ذاتها .

(٣٥) ـ لاحـظ جابـر عصفور أن التضمين فى هذه القصيدة لم يعرج على عدد من عبارات سـفر الجامعـة مثل " كل شيء باطل" و " وأي فائدة للبشر من تعبهم الذي يعانونه تحـت الشمس " و " جيل يمضي وجيل يأتي والأرض قائمة مدى الدهر ". وقد علل ذلك بأن التضمين فى هذه القصيدة (يركز على حاسة العين التى لا تشبع من النظر، وحاسـة الأذن الـتى لا تمل من السمع، وذلك ليؤكد العالم الحسي الذي يغدو مجالاً لحركة سليمان الملك، ويؤكد الإرادة الحرة التى يصر على ممارستها) .

ـ جابر عصفور: واحد من شعراء السبعينيات، مجلة إبداع ، عدد مايو ١٩٩١ ، ص٦٥.

(٤) التشكيل اللغوى : المجالات الدلالية والآليات الأسلوبية

يـــنهض الـــنص الشعرى على نمط "خاص" من التعامل مع اللغة يقوم على اســـتكناه الإمكانـــات المخـــتلفة (الدلالية، التصويرية، الإيقاعية) التى تتضمنها مفـــردات اللغـــة . وتمضى عملية الاستكناه تلك عبر أكثر من منحى/توجه؛ من بينها استكشاف الإمكانات المختلفة الكامنة فى المفردة (دلاليًا، تصويريًا، إيقاعيًا) أو تجديـــد تلك الإمكانات الخاصة بمفردة أو مجموعة من المفردات . ومن هذا المـــنظور يُعدُّ الشعر نمطًا من أنماط التشكيل الجمالى للغة، من ناحية، ووسيلة ناجـــزة لتجديد اللغة والإضافة إليها من ناحية أخرى . ولكن ذلك لا يتم للشاعر بســـهولة ويســـر، إذ إن مادتـــه الأساســـية/اللغة ليست مادة خاصة به وحده أو بدائـــرته الضـــيقة (أى غـــيره مـــن الشعراء) بل هى "مادة مشتركة"تستخدمها الجماعـــة اللغويـــة البشرية التى ينتمى إليها الشاعر، إنها بإيجاز: حافظة خبرة الجماعـــة البشرية . وهذا ما يمكن أن يكشف عن أن علاقة الشاعر، أى شاعر أصـــيل، باللغـــة ــ حين تضحى وسيلة تشكيل جمالى للعمل/للنص الشعرى ــ إنمـــا تقوم على ضروب مختلفة من الجدل، أو الصراع، أو التناقض، رغبة فى تطويعها لتجسِّد أو تشخص موقفـــًا أو رؤية للعالم .

ومن وجهة أسلوبية يمكن ملاحظة أن النص الشعرى يتكئ دائمًا على عدد، كبـــير أو صـــغير، من الكلمات المفاتيح، أى الكلمات التى تمتلك نسبة حضور عالـــية فى النص، عبر سياقاته المختلفة، وتعدُّ الكلمات المفاتيح عنصرًا أساسيًا فى النص الشعرى إذ تؤدى "مهمة" تأسيس "أعمدة" العالم الشعرى المتخيل الذى تصنعه القصيدة .

ولما كانت الكلمة/المفردة، أية مفردة، تكتسب دلالتها ــ سواء فى التواصل الـــيومى الاعتـــيادى أو فـــى الاستخدام الشعرى "الخاص" ــ من السياق الذى تُســـتخدم فـــيه ــ فـــإن الكلمـــات المفاتيح يتكرر استخدامها فى سياقات مختلفة

بالقصـــيدة، ممـــا يجعلها تَثْرَى بدلالات مختلفة، كما أن إدخال هذه الكلمات فى علاقـــات "نحويـــة" كالإضـــافة، أو الوصف، أو الفاعلية، أو المفعولية وغيرها يسهم، بفعالية، وعلى نحو دائم، فى تجديد هذه الكلمات، من ناحية، وفي إكساب لغة النص الشعرى (والحديث هنا عن النص الجدير بصفة الشعرية) خصوصية جمالية من ناحية ثانية .

ويكشـــف درس "لغة" القصيدة عن بروز عدد من المفردات التى تتكرر فى ســـطور القصيدة، والتى يمكن تصنيفها فى عدد من المجالات الدلالية "الكبرى" ومـــن أبـــرزها مجالات: الطبيعة، الإنسان، الجسم/الجسد، ثم المكان (وإن كان المكـــان يـــتجلى تجليات مختلفة فى المجالين الأولين، من ناحية، كما أنه السياق العيـــنى الـــذى يصل بينهما من ناحية أخرى . ومن ثم لا يكاد يوجد مستقلاً) . ويمكـــن رصـــد هـــذه الكلمـــات والتراكيب بطريقة "إحصائية"، وتحديد مرات اســـتخدامها، ثم المواضع والسياقات التى اُستخدمت فيها، وينبغى أن نلتفت إلى أن هـــناك عـــددًا مـــن العناصر النصية (أى من داخل القصيدة) وغير النصية تـــتفاعل فى تحديد دلالات هذه المفردات، ومن هذه العناصر/المؤثرات: السياق الجـــزئى أى على مستوى الجملة أو العبارة أو التركيب، سياق السطر الشعرى فـــى علاقـــته بمـــا يسبقه وما يليه من سطور، ثم سياق الفقرة "الشعرية" فسياق المحـــددات الجمالية الأساسية فى القصيدة كتعدد الأصوات "هنا"، وسياق العلاقة بيـــن القصـــيدة/الـــنص والمصـــدر الـــتراثى "قصة سليمان"، ثم يبرز السياق الاجتماعى الذى تُقَدَّمُ فيه القصيدة بوصفه أشمل سياق يحتوى النص .

ونقدم هنا رصدًا للكلمات المفاتيح فى مجالي الطبيعة والإنسان، على أن نقدم باقى مفردات هذين المجالين فى الملاحق .

جدول الكلمات المفاتيح فى مجال الطبيعة

م	المفردة	عدد مرات الاستخدام	المواضع النصية
١	الريح/ رياح	٩	٣٠ تذبحــك الريح/٥٣ حط على كتفي الريح صــوتك/٨٦، ١٣٧، ١٤١ قالــت الريح/٩٢ ريــاح الشــمال/١١١ ريح من الشرق/١١٢ ريح من الغرب/١٦١ لا تحنِ رأسك للريح.
٢	البحر/ البحور	٩	١٦أغربة البحر/١٩ البحر قدّامه/٣٢ مفاجأة البحر/٥٠ يخنق فى مقلتيك البحور/٧٠ يرمى على البحر سترته فيئن/٧١ هل يرحل البحر/ ٩٥ تحبو إلى البحر/٩٧ والبحر يهرب/١٣٩ البحر قدامك.
٣	الماء/ المياه	٧	٨ أعــط . . قلــبك للماء/٩ الماء يرسو على ضفة اللون/٦٢ ويخشاك ماء/٧٢ يرحل الماء فــيه/١١٨ ذوبّ أشكاله فى المياه/١٣٤ آمرُ بالضوء والماء/١٤٧ تصلب عيناك بين المياه البعيدة والسوسنِ المتفحم .
٤	النار	٦	٤٠واستقبل النار/٧٥ أرى فى المرايا مبارزة الــنار/١٢١ بوابــتان إلى النار/١٤٦ ها أنت تخطــو إلى النار/١٦٤يتغلغل فى الوقت بين البرودة والنار/١٦٦بلقيس فى النار .

جدول الكلمات المفاتيح فى مجال الإنسان

	الكلمة	عدد مرات الورود	المواضع النصية
١	القلب	١٣	٥ والـــريح تثقــب جــدران قلبك/٢٠ والظلام يعشش فى القلب/٥٤ ألن خطو قلــبك/٧١، ٧٣ يقــول له القلـــب/٨١ "يقول سليمان" . . . القلبُ/٨٥ والقلب لــن يمتلئ/١١١ ريح من الشرق تقتلع القلــب/١٢٣ وقلب يحدق . . . /١٢٤ هل أسلم العشقُ قلبًا إلى الدفء؟/١٢٥ هــل أســلم القلب مملكة للسلام؟/١٢٦ تملكــتُ فانشــطر القلـــب/١٥٥ "يقول سليمان".. وأى الشواغل لا يسقم القلب
٢	عين /عينان	٦	٧ أعط عينك للصقر/٦٩ يمزع عينيه أعضاءه فى الحقول/٨٢ "يقول سليمان" ... والعيـــن/٨٥ لن تشبع العين/١١٠ كـــان المساء يعكر قارورة العين/١٤٧ تصـــلب عيـــنك بيـــن المـــياه البعيدة والسوسنِ المتفحم .
٣	الفؤاد	٣	٣٨ غطِّــس جــروحك فى الفؤاد/٣٩ وغطِّس فؤادك فى الصمت/١٣٨ "قالت لى الريح" قيد فؤادك .
٤	وجه	٣	٥٦ بيـــن الجدارين وجهك يحكى عن الوجع الأزلى/٧٦ هذا التقائى بوجهى/ ١٤٧ ولكن وجهك متسع للمدينة .

يكشف النظر إلى الجدولين السابقين والجداول الموضوعة فى الملاحق [٣٦] بمـا فـيها مـن إحصاءات عن عدد من النتائج "الدالة" التى تتجلى عبر مقارنة "مفردات" المجال الأول (الطبيعة) بمفردات المجال الثانى (الإنسان/الجسد)، من ناحـية، واكتشـاف العلاقـات الدلالية بين المجالين السابقين، من ناحية ثانية، وصـولاً إلـى استكشاف دور هذين المجالين، سواء بمفرداتهما، أو بعلاقاتهما الدلالـية، فـى بلورة المجاز/الصورة فى القصيدة، وتشكيل دلالتها/الموقف، من ناحية ثانية .

ومـن البيِّن أن أولى النتائج تتبدى فى غلبة مجال الطبيعة بمفرداته المختلفة غلـبة كمـية؛ سواء فى المفردات، أو فى التراكيب التى نتجت عن وضع تلك المفـردات فى سياقات مختلفة . وهذا ما تكشف عنه نظرة "سريعة" إلى مفردات المجـال الأول (الطبـيعة) مقارنة بمفردات المجال الثانى (الإنسان) . غير أن الأمـر لـيس مجـرد "مسألة" كثرة أم قلة "كمية"، وإن كان الكمُّ يمكن أن يكون "علامة دالة" على مُكـوِّن من مكونات التشكيل اللغوى والتصويرى فى القصيدة؛ من حيث هـى عالم مُتخيل يصوغ – جماليًا – موقفًا مـن العالم ، أو الواقع ، أو المجتمع .

وتكشف القصيدة بوصفها عالمًا مُتخيلاً دالاً عن أن الطبيعة ليست إلا تمثيلاً لذلـك العـالم الحقـيقى/الواقع، بينما الذات فى تجلياتها المختلفة التى تسهم فى صـياغة الحـركة فـى ذلك العالم المتخيل (الراوى، سليمان، المتلقى الضمنى) تـُوْجَـز/تتـبدى لغويّـا فـى الإنسان/الجسم/الجسد . وعلاقة الطبيعة (=العالم الحقـيقى، الواقع) بالإنسان/الجسم (=الذات بصورها المختلفة)، هى علاقة جدل أو صراع غير متكافئ يبدو طرفه الأول (=الطبيعة) قويًا متمكنًا، ذا فعالية غير محـدودة، بيـنما الطرف الثانى (=الإنسان) يشارك فى الصراع دون أن يكون

---

[٣٦]ــ انظر الملحق الخاص بالجداول المتصلة بالطبيعة والإنسان فى هذه القصيدة .

قــادرًا على قهر الطرف الأول أو تطويعه لما يشاء . وتتجلى تلك العلاقة تجليًا لغويًـا واضــحًا؛ إذ يغلــب علــى عناصر الطبيعة – لاسيما تلك التى يتكرر اســتخدامها فــى القصيدة – أن تكون عناصر فعالة مسهمة فى التغيير/التأثير، وهــذا مــا يتــبدى فــى بروز نمط الفاعلية فى السياقات التى تُستخدم فيها تلك العناصر على العكس من السياقات التى تبرز فيها عناصر الجسد/الإنسان؛ حيث تــبرز علاقــة المفعولية التى تكشف عن تحول العنصر "الإنسانى" إلى "مجرد" مُــتلقٍ للفعل، أو علاقة الجار والمجرور أو الظرف مع المضاف إليه التى تقدم نمطًا من العلاقة المكانية التى تصور مكان الفعل/الحدث ... ولعل ذلك ما يمكن تبيّــــنه مـــن ملاحظة السياقات المختلفة التى تواتر فيها عنصرا الريح والقلب بوصــفهما أكــثر عناصر المجالين تواترًا فى عالم القصيدة من حيث هو عالم تصــنعه الكلمــات .. فمن بين عشرة مواضع نصية تبدت الريح فاعلا فى ستة مواضع هى:

٥ والــريح تثقــب جــدران قلبك/٣٠ تذبحك الريح/٨٦، ١٤١، ١٣٧ قالت الــريح/٩٢ وجــاءت رياح الشمال/١١١ ريح من الشرق تقتلع القلب/ريح من الغرب تدفع خيل الظلام .

(ولهذا التكرار تأثيره المجازى/التصويرى الذى سنتوقف أمامه فى فقرة تالية) .

وفــي مقابل ذلك غلب أن يكون الجسد بعناصره المختلفة مجالاً لتلقى الفعل ســواء بتحوله ــ هو أو عناصره ــ إلى مفعول، أو دال على المكان الذى يدور أو ســيدور فــيه الفعــل، وهــذا مــا تكشــف ســياقات أكثر عناصر "مجال" الإنســان/الجسد دورانًا فى القصيدة، وهو عنصر "القلب"؛ فمن بين ثلاثة عشر موضــعًا ورد/أُستخدم فيه "القلب" بدا "القلب" عنصرًا متلقيًا لفعل "فاعل" غالبًا ما كان الطبيعة، أو محددًا مكانيًا للفعل فى ستة مواضع هى:

٥ والـــريح تثقب جدران قلبك/٢٠ والظلام يعشش فى القلب/٥٤ ألن خطو قلـــبك/١١١ ريح من الشرق تقتلع القلب/١٢٤ هل أسلم العشق قلبًا إلى الدفء؟/ ١٥٥ وأى الشواغل لا يسقم القلب .

بـــل إن بعض التراكيب التى أتى فيها القلب فاعلاً قد كان فيها "فاعلاً" سلبيًا أقرب إلى أن يكون "مفعولاً" دلاليًا، مثل:

٨٥ والقلب لن يمتلئ/١٢٦ تملكت فانشطر القلب .

وتصـــدق النتـــيجة السابقة بدرجة مرتفعة على دور عناصر الجسم؛ حيث نلحـــظ أنها يغلب عليها فى سياقاتها علاقة المفعولية أو العلاقة المكانية، ويمكن مـــراجعة سياقات استخدام المفردات/العناصر التالية: عين، ظهر، مقلة، ضلوع، ذراعين، فؤاد، صوت .

وأما العناصر التى تـــكـــوّن مجال عنصر الطبيعة، فكثير منها تغلب عليه علاقـــة الفاعلـــية، أو تبرز بدرجة ملحوظة فى سياقات استخدامه، مثل: الماء، المياه، الرمل، الأرض، عصفورة، عصافير، الحشرات .

٢/٤ الأزواج الدلالية

ويـــنفرد مجال الإنسان/الجسم باستخدام بعض المفردات المختلفة فى المبنى اللغوى والصيغة، المتشابهة أو المتداخلة فى الدلالة، وهذا ما يظهر فى استخدام الأزواج الدلالية التالية: القلب ـــ الفؤاد، عين ـــ مقلة، راحة ـــ يد .

وتلعـــب الفروق الدلالية الدقيقة بين كل مفردتين تشكلان زوجًا دلاليًا دورًا فعـــالاً فـــى تشـــكيل دلالات كـــل مفردة منها فى سياقات القصيدة، وكلما كانت المفـــردة أكثر دورانًا كانت أكثر قدرة على رفد السياقات النصية (في القصيدة) بـــدلالات مـــتعددة، وإن كـــان ذلك التعدد الدلالى يتوقف – فيما يتوقف – على "مـــدى" قدرة المفردة، من حيث هى عنصر لغوى دال، على تشكيل/تكوين أطر

دلالية مختلفة، بصورة أو بأخرى، عن قرينتها الأخرى فى الزوج الدلالى. ومن هذا المنظور يُعد زوج "يد ــ راحة" أقل من الزوجين الآخرين قدرة على تشكيل أطــر دلالية مختلفة؛ وهذا ما يرجع إلى أن العلاقة بين اليد والراحة هى علاقة الكــل بالجزء وهى نمط من أنماط العلاقة التى تقوم عليها بعض أنماط المجاز المرســل (٣٧) . وأمــا فى زوج "القلب ــ الفؤاد" فثمة إمكانات مختلفة تتولد من دلالات الفؤاد التى تبدأ من "العام" حيث يستخدم الفؤاد بمعنى القلب، ثم تأخذ فى "الخــاص" بصــور مخــتلفة مــنها: الفــؤاد وســط أو غشــاء القلب، أو حبته وسويداؤه(٣٨).

وتتــبدى الظاهرة نفسها فى زوج العين ــ المقلة، حيث تبدأ العلاقة بالعموم الــذى يظهر فى استخدام المقلة بمعنى العين كلها، ثم تبدأ فى الخصوص حيث المقلة هى: شحمة العين التى تجمع السواد والبياض، أو سواد العين وبياضها ــ أو الحدقة (٣٩) .

٤/٣ استدعاء عدة دلالات لمفردة واحدة

وثمــة خاصــة أســلوبية فى لغة "الجامعة" لا تظهر فى المجالات الدلالية الأساســية فــيها، وإنمــا تظهر فى بعض الكلمات الأساسية التى تؤدى أدوارًا متعددة فى تشكيل الصورة/المجاز وفي إثراء سياقات القصيدة بدلالات مختلفة .

---

(٣٧) ــ تطلــق " الــيد " بوصــفها جزءاً من الجسم على ذلك الجزء الممتد من المنكب إلى أطراف الأصابع أما الراحة فتطلق على الكف ، فهى جزء من الكل ... أنظر المعجم الوسيط ٣٨٠/٢ ، ١٠٦٣/٢ .

(٣٨) ــ حــول دلالات القلــب والفؤاد، انظر : لسان العرب ٣٣٣٣/٥ – ٣٣٣٤ ، والمعجم الوسيط ٧٥٣/٢ .

(٣٩) ــ حول دلالات كلمتى " العين " و " المقلة " ، انظر لسان العرب ٤٢٤٤/٦ – ٤٢٤٥ ، والمعجم الوسيط ٦٤١/٢، ٨٨١/٢ .

وتتولد تلك الخاصة من أن بعض كلمات القصيدة قد أُستخدمت فى سياقاتها لا لتشير إلى دلالة واحدة فقط من دلالاتها، وإنما لتستدعى عدة دلالات مختلفة (وليس إيحاءات) . ويصعب أن تُقيّد الكلمة بدلالة واحدة لأن وضع الكلمة فى إطار إمكانية توليد دلالات مختلفة، أو دلالة "جديدة" تتشكل من "عناصر" من الدلالات المختلفة "السابقة"، يكشف عن أن "الكلمة/المفردة" تـُثـْرِى دلالات القصيدة (كما أن الكلمة تُثرى اللغة بدلالة/دلالات جديدة) .

ويمكن التمثيل لهذه الخاصة بعدد من المفردات منها: الجامعة، الفاصلة، دعم .

فكلمة "الجامعة" يندر – سواء فى استخداماتها القديمة أو الحديثة – أن تُستخدم اسمًا (٤٠) .، بينما الغالب أن تُستخدم صفة على النحو التالى: قِدْر جامعة = عظيمة/ جمعتهم جامعة = أمر جامع (والأمر الجامع هو الذى يجمع الناس)/ كلمة جامعة = كثيرة المعانى على إيجازها/ سورة جامعة = تجمع أشياء من الخير والشر (٤١) .

فتتضمن مفردة "الجامعة" دلالات العِظَم/الكِبَر، وضمّ أشياء متنوعة، والقدرة على توليد معانى متعددة بألفاظ قليلة .

ومن البيّن أن استخدامها فى القصيدة يقوم على استدعاء تلك الدلالات المتنوعة . فإذا قرأنا القصيدة تبدى "لنا" أنها صفة لعنصر أساسى فى عالم القصيدة، وهو "الذات" التى تصبح "ذاتًا جامعة" أى منطوية على كثرة من التوجهات، والمشاعر، والتناقضات .

---

(٤٠) ــ الدلالة الوحيدة قديمًا وحديثًا التى تستخدم فيها الجامعة اسمًا هى : الغُل يجمع اليدين إلى العنق ، أما دلالتها على نوع من المؤسسات التعليمية فهى دلالة حديثة . انظر لسان العرب ٦٧٨/١ – ٦٨٣ ، المعجم الوسيط ١٣٥/١ .

(٤١) ــ انظر المراجع المشار إليها فى الهامش السابق . ويجدر أن نلاحظ أن دلالات "الجامعة" تتداخل بقوة مع دلالات "الجامع" .

وأمـــا كلمة "فاصلة" التى تستخدم القصيدة صيغة المثنى منها، فإن دلالاتها الأصـــلية تـــرتد إلى الفصل؛ أى الحاجز بين شيئين، أو الفصل = التمييز الحاد بيـــن شـــيئين مختلفين أو متناقضين أو متضادين، ولهذا فالقول الفصل هو قول فاصـــل قـــاطع، وحكـــم فاصل = ماضٍ، والفاصلة = الخرزة التى تفصل بين الخرزتيـــن فـــى العقـــد وغيره، كما استخدمت فى الحديث بمعنى: الفعل الذى يصرف بين الكفر والإيمان (٤٢) .

وأمـــا كلمة "دعم" فهى تقدم دلالات القوة، السِّمَن حيث يقال: لفلان دعمُ ولا دعـــم بفـــلان: لم تكن به قوة ولا سِمَن، فلانة ذات دعم: شحم ولحم، فضلاً عن دلالات أخرى لا تناسب سياقات القصيدة (٤٣) .

ولعل تلك الخاصة تشير إلى أن كثيرًا من مفردات اللغة استخدمتها القصيدة لـــتفجر الـــدلالات المختلفة لها، عبر سياقات القصيدة، وليس لتكون مثيرًا يثير إيحـــاءات لـــدى المـــتلقى، على نحو ما كان الشاعر الرومانسى يتعامل مع لغة القصيدة .

إنهـــا خاصـــة تكشـــف عـــن إمكانـــات استخدام اللغة، فى بعديها الدلالى والتصويرى استخدامًا "شعريًا" معاصرًا .

---

(٤٢) ــ حول دلالات كلمة فاصل، انظر لسان العرب ٣٤٢٢/٥ – ٣٤٢٤ ، والمعجم الوسيط ٦٩١/٢ ، ومـــنها الفصـــل = القضـــاء بين الحق والباطل، وقضاء فيصل وفاصل . ويرى بعض اللغويين أن الفاصل صفة من صفات الله عز وجل "لأنه" يفصل القضاء بين الخلق . والفصل = بون ما بين الشيئين .

(٤٣) ــ حول دلالات دعم ، انظر لسان العرب ٢٨٦/١ .

(٥) تقنيات بناء الصورة الشعرية

الشــعر نمط مــن أنماط الاستخدام الجمالى للغة يقوم على إعــادة تشكيلها – مــن حيــث هــى مادة تؤدى أغراضًا متنوعة – ليصوغ منها أنساقًا إيقاعية وتصــويرية تحمل ، بتفاعلها عبر سياقات النص / القصيدة ، موقفًا مــن العالم أو الواقع أو المجتمع، ويتضمن (الموقف) بذاته دلالة تجعل النص مقيدًا بحدوده الآنية أو مجاوزًا لها .

وتتشــكل الأنساق التصويرية فى النص الشعرى من إقامة الشاعر علاقات جديــدة (ومتجددة) بين مفردات اللغة وتراكيبها فى سياقات متعددة، سعيًا لتأطير (موقفــه) وتجســيده للمــتلقى . وتتخلّق تلك الأنساق من تشكيل مفردات اللغة بخاصيتها الأساسية المتمثلة فى كونها – حين تُنْظَمُ فى جملٍ وسياقات – تشكيلاً زمانــيًا ومكانــيًا ودالاً؛ بمعــنى أن المفــردة اللغويــة تقوم على مجموعة من الأصــوات التى تشكل مقاطع وتكوّن (المقاطع) بدورها كلمة/كلمات تحمل دلالة اصطلحت عليها الجماعة المستخدمة للغة[٤٤]. وليس تتابع المفردات ــ بأصواتها ومقاطعها ــ فى سياقات الاستخدام الشعرى سوى تتابعٍ دالٍ إيقاعيًا وتصويريًا .

ولمــا كانت المفردة مُكــوَّنة من أصوات ومقاطع فإن صَفَّ المفردات فى تركيــب أو نسق ما (الجملة، العبارة، البيت الشعرى، السطر الشعرى) معناه أن عملــية الإنشاء تلك عملية مكانية؛ إذ تحتل تلك المفردات مساحة أو مكانًا ما فى التواصــل الكــتابى (=الطــباعة)، ويؤدى تعامل الشاعر مع هذه المساحة إلى تشكيل الأنساق الإيقاعية والتصويرية فى النص، لتصبح أنساقــًا دالة .

---

[٤٤] ــ انظر : عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، الطبعة الرابعة ، مكتبة غريب، ١٩٨٨ ، ص ٤٧ .

ويكشف ذلك عن الإمكانية التى تحملها اللغة –حين تُستَخدَمُ أداة فى الشعر– إذ تجمع بين مَزِيّتَى التصوير والموسيقى إذ تشكل (من الزمان والمكان معًا بنية ذات دلالة . فإذا كانت الموسيقى تتمثل فى التأليف بين الأصوات فى (الزمان)، والتصـــوير يتمـــثل فـــى التأليف بين المساحات (في المكان) فإن الشاعر يجمع الخاصتين مندمجتين غير منفصلتين) (٤٥) .

وتُنْـــتجُ عملية التشكيل تلك أنساقًا تصويرية متعددة فى القصيدة (والكلام هنا عـــن القصـــيدة الشعرية الحقة)، وتمضى تلك العملية فى القصيدة عبر محورين متجادليـــن: رأسى وأفقى، يؤدى جدلهما إلى تكوين/تشكيل القصيدة بوصفها كلًّا – من مبتداها إلى منتهاها – صورة قائمة على التداخل أو التفاعل أو الجدل بين مخـــتلف العناصر التشكيلية الرأسية والأفقية التى تكوّنها، لتصنع (هذه العناصر) موقفًا يتضمن دلالة .

وقصـــيدة "الجامعـــة" صـــورة فى المكان بأكثر من معنى؛ المعنى المادى المباشـــر والمعـــنى الجمالى الذى يتبدى فى جزيئاتها المختلفة . ويتجلى المعنى المادى المباشر للمكان فى كون القصيدة "عبارة" عن صورة متوالية فى مساحة مكانـــية محددة تتمثل فى عدد الأوراق أو الصفحات التى تشغلها، وهى مساحة يختارها الشاعر/المبدع اختيارًا مقصودًا يرتبط – فيما يرتبط – بموقفه وصوره الجمالـــية . وينقســـم المكان/الورق إلى أمكنة أصغر تتمثل فى الفقرات المحددة التى نصَّ الشاعر على بدايتها ونهايتها باستخدامه علامات الترقيم (انظر تحليل دور علامات الترقيم فى الفقرة الثانية) . وذلك ما يُعد تحقيقًا "واضحًا" لفكرة أن الـــنص الشـــعرى المعاصر نص مكتوب – مقروء . فإذا ما تبينَّا اتكاء القصيدة علـــى الـــتدوير الـــذى يعنى ألا تكتمل "التفعيلة" فى السطر الواحد (انظر الفقرة

(٤٥) ــ المـــرجع السابق ، ص – ص ٤٧ – ٤٨ . ونشير إلى أن الأقواس الداخلية فى المتن المنقول فى مصدره الأصلى .

التالــية) تــبدى (لنا) أن ذلك التدوير يسهم فى اتصال الصورة فى عدة أبيات، كثيرة أو قليلة، مما يشكل ما يمكن أن يُسمى الصورة التدويرية [٤٦] . التى تقوم علــى عناصــر متنوعة (إلى أقصى حد) من ناحية، ومتفاعلة من ناحية أخرى، ويمكن وصف الصورة التدويرية بأنها وحدة تصويرية صغرى تتصل بالصورة الكبرى؛ أى القصيدة .

وأمــا التجلى الجمالى للمكان فى "الجامعة" فيتبدى فى أكثر من ناحية؛ فقد كشــف درس اللغــة عن أن الطبيعة هى المجال الدلالى الأساسى فى القصيدة (انظــر الفقرة الثالثة من هذا التحليل)، وتشكل مفردات الطبيعة مفردات مكانية، وهــذا ما يجعل لتجلياتها التصويرية دورًا فعالاً فى تأسيس العالم الخيالى (الذى تشــكله القصــيدة) بوصــفه عالمًا جماليًا، من ناحية ويؤدى من ناحية ثانية إلى بــروز بعــض الخواص التشكيلية فى تكوين الصورة مثل الإلحاح على البعدين البصــرى والمكــانى (وهذا ما سنتناوله فى سطور تالية) كما يؤدى، من ناحية ثالــثة، إلى التأكيد على إمكانية النظر إلى العالم المتخيل (الذى تصوره القصيدة) بوصــفه صورة جمالية/مكانية تشير إلى الذات/الفرد فى المكان/الوطن، فيحمل ذلك العالم الخيالى – بكافة تشكيلاته الجمالية – دلالة القصيدة (وهذا ما سنتوقف أمامه فى الفقرة الأخيرة من هذه القراءة) .

إن الــتعامل مع الصورة فى القصيدة من المحور الأفقى يكشف عن بروز بعــض التقنــيات والأبعــاد الجمالية المتكررة فى تشكيل الصورة، ومنها تقنية التشــخيص، والإلحــاح على البعد البصرى، والاعتماد المتكرر على الحركة، والاتكــاء علــى البعد المكانى، واستخدام التداعى (المقصود)، ثم تحويل بعض التعبيرات المباشرة إلى تعبيرات/صياغات تصويرية .

---

[٤٦] ــ انظــر : مــراد مبروك : من الصوت إلى النص : نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦ ، ص ٢٣٧ .

٥/١ التشخيص

والتشـــخيص يكاد يعدُّ التقنية الأساسية التى يعتمدها الشاعر فى تشكيل كثير مـــن صـــوره الشعرية، وهو يتمثل فى إضفاء الحياة أو جانب من جوانبها على عنصر من عناصر الطبيعة جامدة كانت أم متحركة، ولا تكاد تلك التقنية تحتاج إلـــى كثير أمثلة لأنها تنتشر انتشارًا واضحًا "وهائلاً" فى سطور القصيدة، يكفي أن "يتذكر" القارئ بعض السطور، مثل:

٣٠ تذبحـــك الـــريح/٦١ يخشـــاك طير/٦٢ ويخشاك مـــاء/٨٨ يحاصرك الرمل/٩٦ الأرض تهرب/٩٧ والبحر يهرب/١٢٢ حلم يمدُّ أصابعه للغيوم .

كمـــا يمكـــن أن يلحظ القارئ تواتر التشخيص فى تكرار إسناد فعل القول بصيغ مختلفة منه إلى بعض عناصر الطبيعة أو الجسد (يقول له القلب/ قالت له الطير) .

وإذا كـــان التشـــخيص يخلـــع – فى سياقاته المختلفة فى القصيدة – طابع "الحيوية" ويجعل عناصر الطبيعة تتحول إلى كائنات نابضة – فإنه قد يشير إلى عـــنف إحساس الذات المبدعة بالعالم عنفـــًا يستوجب درجة "حادة" من درجات الـــتفاعل بينها وبين العالم، على نحو يـــُقـــرِّب بين قصيدة "الجامعة" والقصيدة الرومانســـية التى لوحظ – اعتمادًا على الدرس الأسلوبى الإحصائى – اتكاؤها علـــى التشخيص عنصرًا تصويريًا أساسيًا يفوق غيره من العناصر [(٤٧)] . ولكن الفـــارق الدقيق بين التشخيص فى الجامعة والتشخيص فى القصيدة الرومانسية يتمثل فى أن "الجامعة" تخلـــق عناصر أساسية ومتكررة تمنع التشخيص من أن يـــتحول إلى مجرد "تعبير" أو "تصوير" "ذاتى" "رومانسى"، وهذه العناصر هى:

[(٤٧)] ــ انظر: د. سعد مصلوح: فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣، ص ٢٠٢ .

تشكيل عالم موضوعى خيالى، والاعتماد على تعدد الأصوات واستلهام شخصية سليمان (انظر تحليل هذه العناصر فى الفقرات السابقة) .

٥/٢ الأفعال ودور الحركة فى بناء الصورة

وأمـــا الخاصـــة التصويرية التالية فتتمثل فى الاعتماد على الحركة عنصرًا أساســيًا مـــتكررًا فـــى بناء الصورة الشعرية . وتتجلى تلك الخاصة فى مظهر أســلوبى دال هو بروز الأفعال، ماضية كانت أم مضارعة، فى الغالبية العظمى من سطور القصيدة .

ويخلو عدد من سطور القصيدة من الأفعال، على النحو التالى:

١، ٢، ٣، ٤، ٦، ١٣، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣٤، ٣٥، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٦٣، ٦٤، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٩٩، ١٠٠، ١٠٣، ١٢١، ١٢٨، ١٢٩، ١٣١، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٦ .

ومجمـــوع تلـــك الســـطور أربعة وأربعون سطرًا، أى ما يمثل ٢٥% من سطور القصيدة، ومع ذلك لا يمكن القول بخلو جمل تلك السطور خلوًا تامًا من الأفعـــال، لأنـــنا إذا نظرنا إلى الجملة (الجملة تامة الأركان والمقومات) نجد أن الجملـــة قـــد تتم فى ثلاثة أسطر أو أكثر، مما يعنى أن سطرًا ما أو سطرين قد يخلـــوان مـــن الأفعـــال، لكن ضمَّهما إلى جملتهما يكشف عن وجود الفعل فى الجملة، وهذا ما يتضح على النحو التالى:

أ ــ الســـطور ٢٤، ٢٥، ٢٦ تكملـــة للجملـــة الـــتى تبدأ فى السطر الثالث والعشرين .

ب ــ السطران ٤٤، ٤٥ تكملة لجملة السطر الثالث والأربعين .

ج ـ السطور ٨١، ٨٢، ٨٣ تكملة لجملة السطر ٨٠ .

د ـ السطران ٩٩، ١٠٠ تكملة لجملة السطر ٩٨ .

هـ ـ السطر ١٠٣

و ـ السطر ١٣١ تكملة لجملة السطر ١٣٠ .

وهـذا يعـنى أن اثنى عشر سطرًا يمكن إضافتها إلى السطور/الجمل التى تستخدم أو تضم أفعالاً، فنستبعد ربع الـ ٢٥% لتتحول النسبة إلى ٨١ : ١٩ . فإذا أضفنا إلى هذا اعتماد عدد من الجمل على فعلين أو أكثر (انظر على سبيل المـثال السطور: ٩، ١٠، ١١، ٢٩، ٤١)، وأن بعض الجمل الخالية من الفعل كانـت تـأتى فـى بدايـات الفقرات/المقاطع (السطور: ١ـ٤ بداية مقطع ١، السـطران ٣٤ـ٣٥ بداية مقطع ٢، السطران ٧٨ـ٧٩ بداية مقطع ٣) إنما تعد – دلالـيًا ونحويًـا – جملة مقول القول لفعل القول الضمنى (يقول الراوى/تقول الذات) – أمكننا أن نصل إلى تقليل النسبة إلى ٨٧ : ١٣ .

إن ذلك الكم الكبير/الحشد الهائل من الأفعال يقدم صورة قائمة على الحركة المتصـلة، مـن ناحية، والمتنوعة والمتغيرة من ناحية ثانية، المجسّدة لانتقالات "هائلـة"، من ناحية ثالثة . وتفاعل تلك النواحى يجعل من صورة العالم المُتَخَيَّل "فـي القصـيدة" تمثـيلاً لدراما حية، ذات كثافة مشهدية . إنها بإيجاز: صورة حركية تقوم على توالى مجموعة هائلة من الانتقالات المشهدية .

ويعـدُّ الإلحـاح علـى البعد البصرى عنصرًا متواترًا فى كثير من صور القصـيدة، وينـتج ذلك عن محورية دور المكان جماليًا/تشكيليًا، وهذا ما تبرزه صور مختلفة تنتشر فى سطور القصيدة، ومنها:

٢٠ الظــلام يعشــش فــى القلــب/٤٠ استقبل النار/٥٠ يخنق فى مقلتيك الصــخور/٥٩ وهاأنــت منكفئ تتقيأ عمرك/١٠٠ والوطن المتخشب/١٠١ هذه البلاد التى سكنتنى وقلبتها/١٥٢ عن أنهر تتخشب فى المقلتين .

٥/٣ تقنية التداعى المقصود

ويــبدو الاعــتماد علــى "نمط" من التداعى الدلالى المقصود وسيلة جمالية مُستخدمة فى تشكيل بعض صور القصيدة . ويتمثل ذلك النمط فى بروز عنصر لغوى/تصويرى ما، تتبعه عدة عناصر تصويرية مختلفة تأخذ فى تجسيده، وهى ليســت عناصر مما يتصورها المتلقى العام (بمعنى أن القصيدة هى التى تنشئ علاقات خاصة بينها وبين ذلك العنصر التصويرى)، وتبدو العلاقة بين العنصر التصويرى الأساسى والعناصر الأخرى المستدعاة قائمة على التداعى المقصود (وليس اللاوعى) . ويمكن أن تكون الصورة التالية نموذجًا لذلك:

١١٣ ــ يقول سليمانُ

١١٤ ــ يتسعُ الليلُ حين تنامُ المدينة

١١٥ ــ تأوى إلى دفئها الحشراتُ

١١٦ ــ وتقذفُ صوتكَ يرتدّ متّصلاً بالأنين

١١٧ ــ انحنيتَ على بيضةِ النورِ فانفجرَ الليلُ

١١٨ ــ ذَوَّبَ أشكاله فى المياه

١١٩ ــ ومدّ إلى الكونِ إبريقه فاستحمَّ

فالعنصــر الأساسى فى تلك الصورة هو الليل، ويتم استدعاء/تقديم العناصر الأخــرى الــتى تشــكل صورة الليل ، وإذا بدا أن بعضها يرتبط بالليل ارتباطًا منطقــيًا مــثل الفعلين (تنام ــ تأوى)، فإن العناصر الأخرى تتوالد عن طريق

التداعى الذى يؤدى إلى تراكم عناصر تصويرية متتابعة تكشف عن خصوصية "الليل" فى سياق القصيدة ؛ فالليل يتسع ، ينفجر ، يذوّب أشكاله ، يمدُّ إبريقه ، يستحم . وبقدر ما يبدو الالتفات فى السطر (١١٦) السادس عشر بعد المائة من ضمير الغائب والغائبة (يتسع، تأوى) إلى ضمير المخاطب فى (تقذف– انحنيت) كسرًا لذلك التداعى، فإنه ليس إلا كسرًا ظاهريًا يعكس "في جوهره" عدم قدرة الذات (المتوجِّه إليها بالخطاب) على الإفلات من سطوة ذلك الليل .

٥/٤ التفاعل بين الصورة والتعبيرات المباشرة

وإذا كانت القصيدة كلها صورة فإن ذلك يعنى — فيما يعنى جماليًا — أن تتصل سطورها ووحداتها وفقراتها، وأن تتبادل نمطًا أو أنماطًا من الفاعلية . فإذا كانت بعض السطور أقرب إلى أن تكون تعبيرًا مباشرًا أو أقرب إلى المباشرة فإن دخول بعض العناصر التصويرية عليها يُحَوِّلها إلى صورة . وهذا ما يتبدى فى السطور التالية:

١٣٠ — ترمى إلى الهداهدُ أكذوبَة فى الصباحِ

١٣١ — وأكذوبَة فى المساءِ

١٣٢ — فأخْـلعُ ثوبى

١٣٣ — وآمرُ بالحَبِّ والظلِّ

١٣٤ — آمر بالضوءِ والماءِ

١٣٥ — لكننى حينَ أدخلُ جحرى

١٣٦ — أزيح الرماد الذى كوَّمته الأكاذيبُ

يبدو أن السطور الخمسة الأولى أقرب ما تكون إلى التعبيرات المباشرة (لا سيما إذا تذكرنا أن استدعاء الهدهد نتاج لتوظيف شخصية سليمان)، ولكن

قـــراءة السطور السبعة كلها بوصفها مشهدًا واحدًا يكشف عن أن تلك التعبيرات المباشـــرة تتحول إلى مكونات "عضوية" فى الصورة تكسب فاعليتها التصويرية من بروز المكونات التصويرية "الصغرى" البارزة فى السطرين الأخيرين:

حجرى = صورة البيت

الأكاذيب تكوّم رمادًا (في ذات الراوى) .

ولعـــل وجـــود هـــذا النمط التصويرى دال على علاقة التبادل/التجادل بين مكونـــات القصيدة الجمالية؛ إذ إن عنصرًا "صغيرًا" من عناصر مشهد ما فيها، يخلع على العناصر الأخرى دلالات جديدة تـــحَوّل (تلك العناصر) إلى عناصر تصويرية .

٥/٥

ويـــبقى فى نهاية درس الصورة فى "الجامعة" أن الصور المختلفة التى تبدت فـــى القصيدة قـــد أسهمت فى تشكيل عالم خيالى يعكس بذاته حالة تدفع المتلقى ــ فضـــلاً عن الاستمتاع بذلك العالم ــ إلى إعادة تأمل واقعه/عالمه. ومن البيّن أن مفـــردات تصـــويرية مختلفة وصورًا جزئية (صغيرة ــ عديدة) فى القصيدة تتسـم بشـــىء مـــن "الغمـــوض النسبى" الذى يتطلب أن يبذل المتلقى جهدًا فى "التخـــيل" و"الفهم" حتى يستطيع تَمَثّلَ "عالم القصيدة" تمثلاً جماليًا . ولكن هذا لا ينفـــي أن ثمة عددًا من الفقرات أو المقاطع تبدو أقرب إلى المباشرة (راجع على ســـبيل المـــثال نماذج مختلفة فى السطور ٨٥ ــ ٩٧، ٩٨ ــ ١٠٨، ١٥٣ ــ ١٧٤) وتؤدى السطور (والفقرات) دورًا فى الكشف النسبى عن دلالة القصيدة .

(٦) المكونات الإيقاعية

إن المادة التشكيلية "الملموسة/الحسية" التى يتعامل معها الشاعر (أى شاعر) هـــى اللغة، وتمتلك مفردات تلك المادة بعدًا إيقاعيًا، فإذا سُلِكت فى نسق شعرى صـــار من لوازم "الشعرية" أن يتحقق فى تجلياتها ــ من أشعار، أبيات، سطور، ثـــم نصـــوص ــ ضربٌ من التنظيم الصوتى، فإذا ما أصبح ذلك التنظيم يقوم على توالى عناصره "الصغرى" على نسق زمنى محدد كالتساوى أو التجاوب ــ فإنه يغدو إيقاعًا [٤٨] .

والإيقـــاع خاصة من الخواص الجوهرية التى تميز الشعر، وهو يقوم على بعـــد صـــوتى، ومن هنا يقاس الإيقاع الشعرى إلى الإيقاع الموسيقى، ولما كان الشـــعر ــ مـــن منظور صوتى ــ تشكيلاً لأصوات اللغة فى صورها المختلفة (من كلمات وجمل وعبارات) فإن حاصل التشكيل هو الإيقاع الذى يؤدى وظيفة موســـيقية، مـــن ناحـــية، ووظـــيفة دلالـــية تنتج عن الصياغة الموسيقية للمادة الصوتية/اللغوية، من ناحية ثانية .

وللإيقـــاع الشـــعرى عدة عناصر تسهم فى تحقيقه ومنها الوحدة الموسيقية الـــتى تسمى "التفعيلة"، وهى وحدة صوتية لها صيغ مختلفة يجب أن تتكرر إما داخـــل نســـق مغلـــق، كما فى القصيدة العربية القديمة، أو فى القصيدة العربية الإحيائـــية/الكلاســـيكية المحدثـــة، وإما داخل نسق مفتوح، لا يتحدد ــ بداية ــ بـــنظام مُعَيّـــن سلفًا، بل يتشكل طبقًا لجدل عناصر التشكيل الجمالى مع الموقف الذى تبلوره القصيدة . ويتجلى هذا النسق المفتوح الذى يتبدى فيما يسمى الشعر الحر أو شعر التفعيلة .

ويتطلـــب تحليل إيقاع هذه القصيدة الوقوف أمام عدد من العناصر الأساسية الـــتى تكون ذلك الإيقاع وتحدد خصوصية تشكيله فـــى هذه القصيدة ، ونتوقف

---

[٤٨] ــ انظر سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى : محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص ١١٢ .

ـــ بدايــــة ـــ أمام التفعيلة التى بُنيت عليها القصيدة؛ من منظور أن التفعيلة وحدة موســيقية أساســية تســعى القصيدة إلى تطويعها ـــ بطرق مختلفة ـــ من أجل تشــكيل عــالم القصيدة من حيث هو عالم يقوم على تشكيل منطق إيقاعي يجسد جانباً أساسياً من جوانب الموقف الذي تصوغه الذات المبدعة .

٦/٢ التفعيلة الأساسية : الضروب والدلالات

يكشف درس إيقاع القصيدة عن أن المقاطع: الأول والثالث والرابع قد بنيت علــى تفعيلة " فاعلن " وعدد من صورها، فيما عدا بعض سطور المقطع الثالث (نهايــة ٦٩ ـــ ٧٧) والمقطــع الرابع (١٠٧ ـــ ١١٨) التى استخدمت فيها عدة صــور من تفعيلة فعولن . بينما بُني المقطع الثاني وحده على تفعيلة " فعولن " وصــورتين مــن صــورها، وقد توزعت صور هاتين التفعيلتين على سطور القصــيدة (انظر الملحق الخاص بتقطيع القصيدة فى نهاية هذه الدراسة)، ويمكن رصد استخدامات هذه التفعيلات على النحو التالي:

١ ـــ فاعلن وصورها

م	التفعيلة	المقطع الأول	المقطع الثالث	المقطع الرابع
١	فاعلن	٣٠	٧٣	١٩١
٢	فَعِلن	٢١	٧٩	١٢٠
٣	فاعلان	–	سطر ٤٤	–
٤	فاعلاتن	–	–	سطر ١٧٢
٥	فاعلْ	–	–	سطر ١٠١
٦	فعولْ	–	سطر ٥٢	–
٧	فعو	–	–	سطر ١٠١

٢ ــ فعولن وصورها فى المقطعين الثالث والرابع

م	التفعيلة	المقطع الثالث	المقطع الرابع
١	فعولن	٢١	١٦
٢	فعولُ	١٠	١٤
٣	عولن	سطر ٧٧	–
٤	فعو	سطر ٧٧	–
٥	فعولْ	–	سطر ١١٦

٣ – فعولن وصورها فى المقطع الثاني

م	التفعيلة	العدد
١	فعولن	٣١
٢	فعولُ	٢٩
٣	فعو	مرة واحدة فى نهاية السطر الأخير

ويكشف هذا التوزيع عن عدد من الملامح الدالة ، وهي :

أ ــ إن الصـــور المختلفة التى وردت عليها " فاعلن " هي صور متواترة فـــى نمـــاذج كثيرة من قصائد الشعر الحر كما كشفت عن ذلك بعض الدراسات العروضية [٤٩]، وإن كان هذا الأمر فى حاجة إلى دراسات أكثر استفاضة . كما

---

[٤٩] ــ حول صورة تفعيلة فاعلن فى قصائد الشعر الحر انظر :

ــ محمود علي السمان : العروض الجديدة : أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٦٦ .

ــ عــبد العزيز نبوي : الإطار الموسيقي للشعر : ملامحه وقضاياه ، الصدر لخدمات الطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص – ص ٥٧ – ٦٦ .

لا تخـتلف الصـور الـثلاث التى أتت عليها " فعولن" فى القصيدة عما سجلته الدراسات العروضية سواء فى الشعر التقليدي أو الحر [٥٠] .

ب ــ إن الصـورتين الأساسـيتين ــ من حيث الكثرة ــ لتفعيلة "فاعلن" وهمـا : "فاعلـن"، و "فعلن" صورتان متواترتان فى "المتدارك"، ويرى بعض العروضـيين المعاصرين أن زحاف الخبن الذي يحول "فاعلن" إلى "فَعِلُن" (يكاد يكـون الملمح الرئيسي فـى هـذا البحر) [٥١] مما يشير إلـى "فَعِلُن" مقارنـة بـ "فاعلـن" تكاد تتحول إلى إمكانية أساسية، ولعل تأمل الجدول السابق يشير إلـى الـتقارب الواضح فى عدد مرات استخدامها فى المقطع الثالث، ومع هذا يجب ملاحظة ما يلى :

ــ بـناء المقطـع الثاني كاملا وعدد ملحوظ من سطور المقطعين الثالث والـرابع علـى تفعيلة "فعولن" وعدد من صورها، يشير إلى ظاهرة متواترة فى

---

[٥٠] ــ حول صور تفعيلة " فعولن " فى الشعر التقليدي وفي الشعر الحر ، انظر :

ــ حسني عبد الجليل : موسيقى الشعر العربى ، الجزء الأول : دراسة فنية وعروضية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ــ ص ١٠٥ ــ ١٠٨ .

ــ محمود علي السمان : العروض الجديد : أوزان الشعر الحر وقوافيه ، مرجع سابق- ص ــ ص ٧٤ ــ ٧٦ .

ــ عـبد العزيـز نبوي : الإطار الموسيقي للشعر : ملامحه وقضاياه ، مرجـع سابق ، ص ــ ص ٣١ ــ ٤٧ .

[٥١] ــ شـعبان صـلاح : موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع ، الطبعة الثالثة ، توزيع دار الثقافة العربية ، ١٩٨٩ ، ص ٤٧ .

ــ وانظـر أيضاً : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ، مكتبة الانجلو ، ١٩٨١ ، ص ١٠٣ ، حيـث يقول بعد أن ذكر أن الشطرة الواحدة من بحر المتدارك تقـوم علـى تكرار فاعلن أربع مرات ، إن العروضيين (يكادون يجمعون على أن "فاعلن" هنا تجيء دائماً إما " فَعِلن " أو "فَعْلن" . فقد جاء بحاشية الدمنهوري ما نصه " حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً وأن المطرد استعماله مخبوناً ") .

عــدد من قصائد الشعر الحر تتمثل فــي الجمع بين وزنين مختلفين، أو الانتقال – داخل قصيدة واحدة – من "فاعلن" إلى "فعولن" [٥٢] . ولعل الانتقال بين هاتين التفعيلتيــن فــي قصيدة واحدة يمكن أن يفسر بانتماء هاتين التفعيلتين إلى دائرة واحــدة مــن دوائر الخليل، وهي دائرة المتفق التى تعد " فعولن" التفعيلة الأولى والأصل فيها [٥٣] . على أن الانتقال إلى "فعولن" سواء فى المقطع الثاني أو فى بعض سطور المقطعين الثالث والرابع يمثل نمطاً من أنماط التبادل الإيــقاعي؛ بمعــنى أن بنية "فعولن" (وتد مجموع + سبب خفيف) تولد إيقاعاً صوتياً مخالفاً لما تولده " فاعلن " لا سيما إذا انتهى الوتد المجموع "فى فعولن" بحركة طويلة.

– إن ورود صــورتين مــن "فعولــن"، وهمــا "فعولْ" و "فعو"، فى إطار السطور القائمة على "فاعلن" يمكن أن يفسر على أنه نوع من التبادل بين هاتين التفعيلتيــن، أو أن " فعولــن" هذه هي "فاعلْ" التى تعرضت للخزم، وقد تكررت هاتان الصورتان فى عدد من قصائد الشعر الحر [٥٤] .

---

[٥٢]– حــول ظاهرة الجمع بين وزنين أو أكثر داخل عدد من قصائد الشعر الحر ، انظر : محمود السمان : العروض الجديد ، مرجع سابق ، ص – ص ١٥٦ – ١٦٦ وظاهرة الجمع بين وزنين أو أكثر فى قصيدة واحدة ظاهرة واضحة فى شعر شعراء أبوللو ، انظــر : ســيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ١٩٨٦ ص – ص ١٧٠ – ١٨١ .

– وحول الانتقال من فاعلن إلى فعولن فى عدد من قصائد الشعر الحر يمكن مراجعة :

– محمــود الســمان : العروض الجديد ، مرجع سابق ، ص ٦٦ – صابر عبد الدايم : موســيقى الشــعر العــربى بين الثبات والتطور ، الطبعة الثالثة – مكتبة الخانجي ، ١٩٩٣ ، ص – ص ٢٢٧ – ٢٣٤ .

[٥٣]– انظــر: الخطيــب التبريزي : كتاب الكافي فى العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ .

[٥٤]– الخــزم هو زيادة حرف أو أكثر على أول تفعيلة فى البيت ، أو زيادة كلمة فى صدر البيــت ، ويقول عبد العزيز نبوي : (وهو علة جارية مجرى الزحاف، ولكنها علة شــاذة نعــتها العلماء بالقبح) ، وقد استخدمت هذه العلة فى عدد من قصائد الشعر الحر القائمة على تفعيلة فاعلن ، انظر عبد العزيز نبوي : الإطار الموسيقي للشعر ، مرجع سابق ٥٨ : محمود السمان : العروض الجديد ، مرجع سابق ، ص ٧١ .

ج ــ ثمــة تنوع واضح فى أطوال السطور الشعرية مما يغني التنوع فى عــدد التفعــيلات المســتخدمة فــى هذه السطور، وإذا ما أخرجنا التفعيلة غير المكــتملة فــى الســطر الشعري من حساب التفعيلات بوصفها وحدة موسيقية مكــتملة فإنــنا نلاحــظ أن تــنوع السطور الشعرية فى هذه القصيدة يظهر فى امتدادها من تفعيلة واحدة إلى سبع تفعيلات، وتمثل الصورة القصوى (التفعيلات السبع) أقل الصورة تردداً فى القصيدة ، وهذا ما يتضح من الرصد التالي :

م	تردد التفعيلة في السطر الواحد	مرات التردد	مواضع التردد
١	٧ تفعيلات	٣	٣١، ٤٦، ١٤٧
٢	٦ تفعيلات	٨	٤١، ٤٢، ٥٦، ٨٧، ٩٤، ١٢٣، ١٥٣
٣	٥ تفعيلات	١٦	٩، ٩١، ٢١، ٢٣، ٢٨، ٢٩، ٤٨، ٥١، ٥٤ ، ٥٥، ٥٧، ٨٦، ١٠١، ١١٦، ١٥٩، ١٦٤
٤	٤ تفعيلات	٢٩	٥٩، ٦٠، ٦٨، ٧١، ٧٤، ٧٥، ٨٠، ٨، ٨، ٩٠، ١٠٧، ١١٠، ١١٢، ١١٤، ١١٧، ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٦، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢، ١٧٢، ١٧٣ .

ويشــير الرصــد الســابق إلــى نتيجتيــن دالتين : أولاهما أن القصيدة قد استخدمت الصور المختلفة من الوزن الواحد ــ أو المتدارك خاصة ــ وجمعت بيــنها فــى نص واحد، وهذه إمكانية من الإمكانيات التى تحققها قصيدة الشعر الحر .

وثانيــتهما : أن ندرة عدد السطور القائمة على سبع تفعيلات ــ وهي ثلاثة ســطور فقــطَ ــ يمكــن أن تكــون دالة على منحى تثبيتي فى هذا الجانب من

جوانـــب إيقـــاع القصيدة؛ بمعنى أن سطور القصيدة لم تصل إلى الحد الأقصى لتفعـيلات البيـت فـي الشـعر التقليدى، وهي ثماني تفعيلات، وهو الحد الذي ارتضـته نازك الملائكة للبيت أو السطر فى الشعر الحر . وإن كان رأي نازك هذا موضع نقاش من لدن بعض النقاد المعاصرين [٥٥] .

ولكـن ضـم النتيجتين معاً يعطينا دلالة عكسية لما تنطق به النتيجة الثانية وحدهـا، بمعنى أن تنوع صور الوزن الواحد داخل القصيدة يعد دالاً أولياً على الرغـبة فـي كسـر نظام العروض التقليدي الذي كان يسمح أحياناً بالجمع بين صـورتين مختلفتين من وزن واحد ــ كما فى الموشحات [٥٦] ــ دون أن يجعل مـن ذلـك الجمع " قاعدة" يتعامل معها الشاعر بحرية. فإذا ما تأملنا إيقاع هذه القصيدة وجدناه يقوم فى جانب من أهم جوانبه، على التدوير الذي يعد الخاصية الأساسـية فـي البنـية الإيقاعية لهذه القصيدة، وهذه الخاصية هي التى تشكل بفعالـية ــ كما سنرى فى فقرات لاحقة ــ جوانب البنية الإيقاعية لهذه القصيدة، وهي خاصية ترتبط ــ أكثر ما ترتبط – بالشعر الحر .

د ــ إن طـــول السطر الشعري يمكن أن يكون علامـــة ظاهريـــة تفسر ــ بطريقة أو بأخرى ــ ملمحاً إيقاعياً؛ بمعنى أنه إذا كنا قد لاحظنا –من قبل– الـتقارب الواضح فى عدد مرات استخدام تفعيلتي " فاعلن" و" فَعِلُن" فى المقطع الثالـث فإنـنا يجب أن نشير ــ هنا ــ إلى التفاوت الواضح بينهما فى المقطع

---

[٥٥] ــ انظـر نـازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، الطبعة الثالثة ، منشورات مكتبة النهضـة ، بغداد ١٩٦٧ ، ص ٩٩ . وانظر مناقشة عز الدين إسماعيل لرأي نازك الملائكة . فى كتابه : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر العربى ، دون تاريخ ، ص – ص ١٠٣ – ١٠٤ .

[٥٦] ــ جمعت بعض الموشحات بين صورتين مختلفتين مـن وزن واحـد ، انظر : حسني عـبد الجلـيل : موسـيقى الشـعر العربى ، الجزء الثاني : ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ٤٩ .

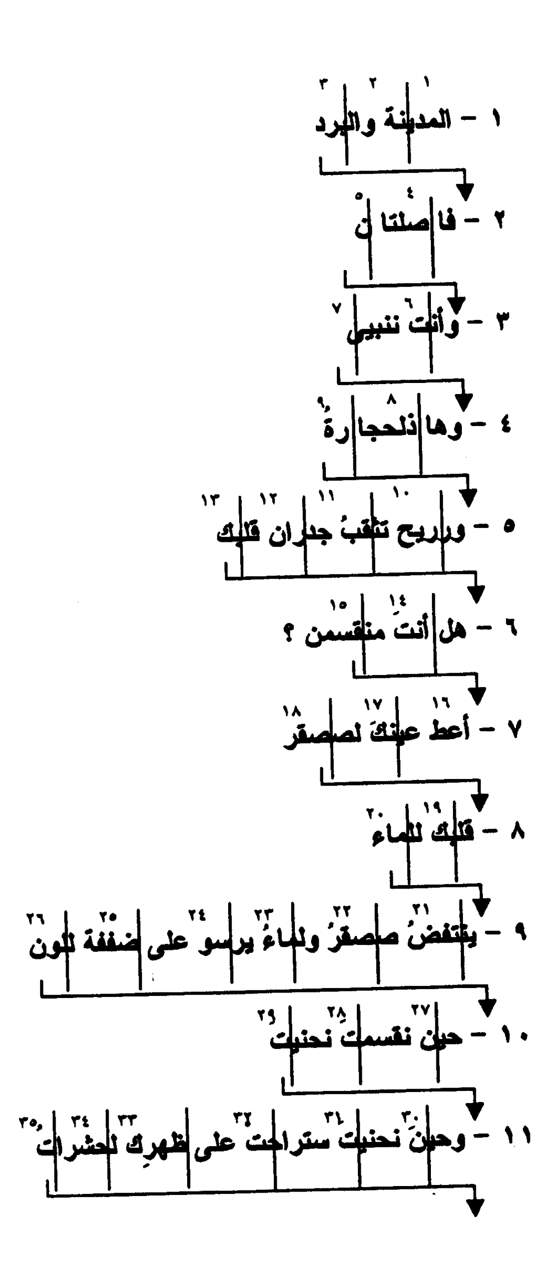
الـــرابع، فقـــد اســـتخدمت " فاعلن " مائة وواحد وتسعين مرة بينما استخدمت "فَعِلـــن" مائـــة وعشـــرين مرة، ولعل مقياس طول السطر الشعري أن يكون ذا دلالـــة؛ فمـــن الملاحـــظ أن فاعلـــن كانت تكثر فى اللحظات التى تصنعها عدة أطـــراف أو عدة عناصر تصويرية، أو تتجادل فيها عدة عناصر معًا مما يؤدي إلـــى تخلق مشهد تصويري، وهذا ما يمكن ملاحظته من تأمل عدد من سطور المقطعين الأول والثالث، وهي سطور : ٥، ٩ – ١٢، ٣٧ – ٣٨، ٤١ – ٤٢، ٤٦، ٥١، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٨، ٧١ .

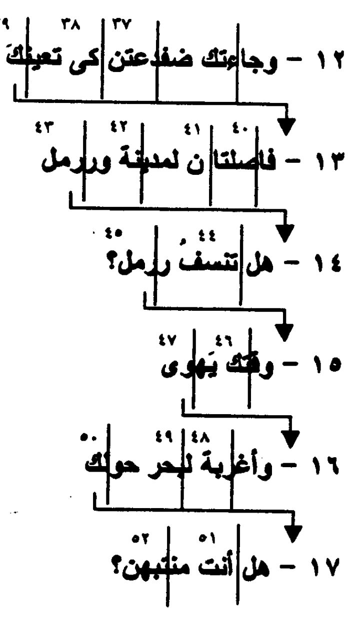
والظاهـــرة نفســـها تصـــدق على سطور المقطع الرابع أيضًا إذ تتجلى فى الســـطور التالية : ٨٠، ٨٥، ٨٦، ٨٩، ٩٢، ٩٤، ١٠١، ١٠٢ ، ١١٩، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٠، ١٣٥، ١٣٦، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٦٧ ـــ ١٧٥ .

ولعـــل تواترها فى المقطع الرابع يمكن أن يرتد ـــ فضلاً عما سبق ـــ إلى تحـــول " سليمان " ـــ كما لاحظنا فى فقرة سابقة ـــ إلى ناصح يتوجه بمجموعة مـــن الحكم إلى الذات، ويتطلب موقف توجيه الحكمة درجة واضحة من هدوء الحكيم واستقراره .

٦/٣ التدوير: الخاصة الأساسية فى إيقاع القصيدة

يعـــد الـــتدوير الخاصـــية الأساسية فى إيقاع هذه القصيدة، وهو يتجلى فى مقاطعها كلها، ويمكن التمثيل لتحققه بالمقطع الأول من القصيدة نموذجاً ...


١ - المدينة والبرد
٢ - فاصلتان
٣ - وأنت تنبري
٤ - وها ذلحجارة
٥ - وريح تثقب جدران قلبك
٦ - هل أنت منقسمن ؟
٧ - أعط عينك لصصقر
٨ - قلبك للماء
٩ - ينتفض صصقر وللماء يرسو على ضفة للون
١٠ - حين نقسمك نحنيك
١١ - وحين نحنيك ستراحت على ظهرك لحشرات



ويكشـــف الملحـــق الخاص (انظر الملحق الثالث من ملاحق هذه الدراسة) بـــتوزيع تفعـــيلات القصـــيدة عـــن أن التفعيلات الأساسية فى القصيدة، وهي : فاعـــلـــن وفَعلن وفعولن وفعولُ، قد تعرضت للتدوير فى الكم الأكبر من سطور القصـــيدة . ويعـــد ذلـــك دالاً من دوال المعاصرة ــ على مستوى الإيقاع ــ إذ تشـــير الدراســـات العروضية الإحصائية إلى ندرة تدوير " فاعلن " فى الأوزان الـــتى تستخدم فيها، بينما ترى أن التدوير سمة من سمات إيقاع "المتقارب" الذي يُبنى على "فعولن" (٥٧) .

ويمكـــن رصد عدد مرات تعرض التفعيلات الأساسية فى القصيدة للتدوير على النحو التالي :

(٥٧) ــ انظـــر أحمـــد كشك: التدوير فى الشعر: دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع، الطبعة الأولى، مطبعة المدينة، القاهرة ١٩٨٩، ص-ص ٩٥-٢٩٦ ص ١٠٥. ومن المهم ملاحظة دقة النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسة بسبب اعتمادها على إحصاء لعدد الأبـــيات الـــتى استخدمت فى كل وزن مع من الأوزان " التقليدية " بداية من الشعر الجاهلي ومروراً بالعصور التالية له وانتهاء بالشعر الحديث عند منتصف الثمانينيات.

١ ــ توزيع " فاعلن " و " فعلن " المدورة

م	المقطع	فاعلن المدورة	فَعِلن المدورة
١	الأول	٧	٨
٢	الثالث	١٤	١٣
٣	الرابع	٤٤	٣٨

٢ - توزيع " فعولن " وفَعولُ " المدورة "

م	المقطع	فعولن المدورة	فعولُ المدورة
١	الثاني	٨	واحدة
٢	الثالث	٤	-
٣	الرابع	٤	واحدة

إذا كـــان يمكن قبول تعرض "فعولن" للتدوير بوصفه سمة من سمات إيقاع "المــتقارب" فإن ما يظهره الرصد من تقارب نسبة تعرض كل "فاعلن" و "فعلن" للــتدوير لا يعنـــي أن الإمكانات الإيقاعية لكل منهما متساوية أو متقاربة؛ إذ إن تواتـــر "فاعلـــن" ــ مدورة كانت أو غير مدورة ــ فى بعض الأسطر المتوالية خاصـــة، يشـــير إلى الإمكانات المختلفة التى تحملها وتفرق بينها وبين "فَعِلن" مـــدورة كانـــت أم غـــير مدورة . ومن الملاحظ أن "فاعلن" تغلب فى السطور التسعة الأخيرة من المقطع الرابع وهي السطور (١٦٧ ــ ١٧٤) . ويكشف هذا الــنموذج عـــن أن ثمـــة علاقة تفاعل بين تكوين التفعيلة بوصفه تكويناً صوتياً يحمـــل إمكانات متعددة، والوظائف الإيقاعية الدلالية التى يمكن أن تقوم بها هذه التفعـــيلة؛ فـــإذا كانت فاعلن تتكون من فا علن (أي من سبب خفيف = فا، ووتد

مجموع = علن) فإن ذلك يتيح أن يكون الصوت الثاني فى تحققات هذه التفعيلة حركة طويلة (ألف المد، ياء المد، واو المد)، مما يتيح مد الصوت بمقدار يماثل ضعف الحركة القصيرة (الفتحة، الضمة، الكسرة)، مما يجعل لذلك المد وظائف إيقاعية مختلفة تتجلى فـى مواضـع استخدامه ، فـإذا نظرنـا إلـى السطور (١٦٧ ــ ١٧٤) نلحـظ أن تكـرار فاعلن الكاملة وغير المدورة يجعل الحركة الناتجة عن تحققات التفعيلة حركة أبطأ، لا سيما إذا لاحظنا أن السطور السابقة علـى السـطر الرابع والسبعين كانت تزدحم بكم كبير من الأفعال التى تصور حـركـة متغيرة لا تتوقـف ، ولعل تكرار الحركـات الطويلة فـى السطور (١٦٧ ــ ١٧٤) يتصـل بالوظيفة الأساسية لهذه الأسطر فى علاقتها ــ الدلالية والوظيفـية ــ بالسطور السابقة عليها؛ إذ إن هذه السطور ختام المقطع و تعليق علـى مـا قدمـه المقطع كله ــ بوصفه مشهداً ــ ويتطلب ذلك التعليق حركة إيقاعية أبطأ من تلك الحركة المتتابعة التى سادت هذا المشهد وهذا رصد لأنماط فاعلـن فى السطور (١٦٧ ــ ١٧٤) يكشف عن مدى تواتر الحركات الطويلة فيها ...

توزيع أنماط فاعلن فى السطور (١٦٧ ــ ١٧٤)

السطر	فاعلن الكاملة التى تتضمن مداً	فاعلن المدورة	فاعلن المدورة التى ينتهي جزؤها الأول بحركة طويلة	فاعلن الكاملة دون حرف المد
١٦٧	١	١	–	–
١٦٨	٢	١	١	١
١٦٩	–	–	١	١
١٧٠	–	–	–	–
١٧١	٢	–	–	–
١٧٢	–	–	–	٣

١٧٣	١	–	–	١
١٧٤	٢	–	–	–
المجموع	٨	٢	٢	٦

ولعـل النتـيجة التى يكشف عنها ذلك الرصد السابق تتمثل فى كثرة ورود صـيغة " فاعلـن " التى تتضمن حرف مد (حركة طويلة) وغلبتها على الأنماط الأخـرى مـن " فاعلن " الكاملة التى بينها الرصد السابق، ويبدو أن سيادة هذا الـنمط من " فاعلن " فى النموذج السابق ترجع إلى أن هذه السطور التى تمثل نهاية القصيدة قد أتت فى نهاية المقطع الرابع الذي بدت فيه حركة هادرة نتجت عن كثرة استخدام الأفعال فيه، فكان تواتر حروف المد فى تلك السطور الأخيرة وسـيلة من وسائل تحقيق نمط إيقاعي أبطأ، لا سيما أن هذا النمط البطيء يتسق مـع بـروز صوت سليمان الذي يتوجه إلى الذات ـ بداية من السطر ١٧٣ ـ معاتـباً، ثـم تحول الذات إلى موقف يختلف عن موقفها الذي ساد القصيدة حتى بداية هذه السطور .

إن تأصـل التدوير بوصفه الخاصية الأساسية التى تحكم إيقاع هذه القصيدة يمكـن أن يـتجلى ـ مـن وجه آخر ـ من ملاحظة نسبة شيوعه فى نهايات سطور القصيدة فى مقاطعها المختلفة، وهذا ما يجليه الرصد التالي :

م	المقطع	عدد سطوره	السطور المدورة	السطور غير المدورة
١	الأول	١٧	١٥	٦، ١٧ (وهو الأخير)
٢	الثاني	١٦	١٤	٣٣، ٣١ (وهو الأخير)
٣	الثالث	٤٤	٣٨	٧٧، ٦٣، ٥٧، ٥٢، ٤٥، ٤٤ (وهو الأخير)
٤	الرابع	٩٨	٥٨	١٦٣، ١٥٨، ١٥٣، ١٠١، ٨، ١٧٤، ١٧٣ (وهو الأخير)
	المجموع	١٧٤	١٥٧	١٧

إن سريان التدوير بوصفه الخاصية الأساسية فى البنية الإيقاعية لهذه القصيدة يجعـل منها بنية قائمة على تنوع خصب ودال فى البنيات الأصغر التى تشكلها، كمـا يجعـل العلاقـة الـتى تربط السطور التى يتم فيها التدوير علاقة اتصال وتفاعل سواء من الناحية الإيقاعية أو التصويرية أو الدلالية .

٦/٤ الوقف والحد من أدوار التدوير

إن توطد التدوير يمثل ضرورة جمالية فى إطار هذه القصيدة – وفي إطار كـل قصيدة تجعل التدوير مقومًا إيقاعيًا أساسيًا فيها، ولما كان التدوير دالاً على حركة لا تتوقف فإن بعض عناصر البنية الإيقاعية والدلالة تعمل على تقييد تلك الحـركة؛ بمعـنى أنـه تتخلق داخل القصيدة عدة عناصر مختلفة تناهض ذلك الـتدوير وتحد من حريته، وتعود هذه العناصر إما إلى التقاليد والقواعد اللغوية والجمالية للغة العربية، أو للشعر العربى بوصفه تشكيلاً جمالياً قائماً على الجدل مـع المادة الأساسية له، وهي اللغة . وتتمثل هذه العناصر فى علامات موسيقية ودلالية يعود بعضها إلى اللغة العربية بوصفها نظاماً، بينما يعود بعضها الآخر إلى تقاليد الشعر العربى بوصفه نظاماً أصغر يعمل فى إطار نظام اللغة العربية وتتصـل هـذه العلامـات بإمكانات الوقف فى إطار المقطع والسطر والجملة بوصفها جميعاً وحدات صغرى تعمل فى إطار وحدة كبرى هي النص الشعري الذي يعد عالماً جمالياً قائماً على تشكيل الوحدات الصوتية تشكيلاً موسيقياً دالاً. وتـأخذ علامـات الوقـف فى ممارسة أدوارها على مستوى المقطع، والسطر والجملـة، كمـا أن بعضـها الآخر يمارس دوره فى إطار سطرين أو عدد من الأسـطر المتوالـية، ويمكـن وصف ذلك البعض بأنه يفرز أنماطًا من التقفية المتلائمة مع طبيعة قصيدة الشعر الحر .

ويكشف النظر إلى مقاطع القصيدة الأربعة عن أن هناك عددًا من المواضع التى يمكن الوقوف عندها فى إطار المقطع، وهي تتوزع على المقاطع المختلفة على نحو ما يبين الرصد التالي :

رقم المقطع	عدد مواضع الوقف	سطور مواضع الوقف
الأول	٢	٦، ١٣
الثاني	٢	٣١، ٣٣
الثالث	٦	٤٤، ٤٥، ٥٢، ٥٧، ٦٣، ٧٧
الرابع	٧	٨٥، ١٠١، ١٥٣، ١٥٨، ١٦٣، ١٧٣، ١٧٤
المجموع	١٧	

وإذا كـــان مجموع مواضع الوقف فى إطار المقاطع كلها يشكل سبعة عشر موضـــعاً، فإنـــه يمكـــن استبعاد السطور التى تمثل نهايات للمقاطع؛ من مقاطع القصيدة الأربعة، وأما المواضع الثلاث عشرة الباقية فنستطيع أن نتبين الآتي:

أ ــ هــناك موضعان الوقف فيهما واجب لأنهما من أساليب الاستفهام، وهمــا السطران (٦، ١٥٨)، ويكشف الوقف هذا عن تفاعل التشكيل الموسيقي مع الدلالة؛ بمعنى أن السطر الذي ورد فيه الاستفهام قد خلا – فى نهايته – من الــتدوير؛ لأن الاســتفهام يتطلب الوقف فى نهاية جملته إذ يحمل دلالة مخالفة لدلالة السطور السابقة عليه . فدلالته فى السطر السادس تتضمن دلالة التشكك، بينما دلالته فى السطر الثامن والخمسين بعد المائة تشير إلى النفى .

ب ــ أمــا بقية المواضع، وعددها اثنا عشر موضعاً، فمن الملاحظ أن التفعــيلة قد اكتملت فى كل منها، ويمثل هذا الموضع نهاية الجملة أو نهاية جزء

أساسي من الجملة (كما فى السطر ١٠١) يجب الوقوف عنده لأن بقية الجملة تحمل دلالة مختلفة عن دلالة الجزء الذى تم الوقوف عنده، وهذا ما يتضح فى السطرين (١٠١ – ١٠٢) ...

١٠١ ـــ هذي البلاد التى سكنتني وقلبتها .

١٠٢ ـــ ثم صرنا عدوين .

فرغم الارتباط بين الجملتين باستخدام حرف العطف " ثم " الذي يشير إلى ترتيب الأفعال (سكنتني، قلبتها، صرنا)، فإن الوقوف عند نهاية "قلبتها" واجب؛ لأن دلالة هذه الجملة تختلف عن دلالة "صرنا عدوين" إذ تعكس العبارة الثانية تحولاً فى علاقة الذات/الراوي ببلاده/وطنه .

ج ـــ يرتبط الوقف أيضًا بجملة الأمر كما فى السطرين (٥٢، ٥٣) والسطر (١٦٣) . لا سيما أن جملة الأمر تعكس تغيرًا فى علاقة المخاطِب بالمخاطَب يحدد ـــ هذا التغير فى علاقته بالسياق ـــ وظيفة صيغة الأمر، فتصبح الحث فى السطرين الثاني والثالث والخمسين، بينما تصبح فى السطر الثالث والستين بعد المائة التوجيه المباشر والصارم .

د ـــ يتصل توالي الوقف فى سطرين متواليين بتعدد وظائفه، وهذا ما يظهر فى السطرين الرابع والأربعين والخامس والأربعين .

٤٤ ـــ ولا وطناً للهديل .

٥٤ ـــ المدنيةُ مذبحة .

فالوقف فى نهاية السطر الرابع والأربعين يرتبط بتوكيد النفي الذي تجلى فى السطر السابق عليه (وقل للحمام المدنية ليست لباساً) . على حين يرتبط الوقف فى السطر الخامس والأربعين بتحول الدلالة فيه من النفي- فى السطرين

السابقين – إلى الإثبات الذي يشكل تعليقاً دالاً يكشف عن إدراك الراوي / الذات تحـــول صـــورة المدنـــية المعهودة . وقد لاحظنا فى فقرة سابقة دور علامات الطباعة فى تحقيق تقنية التعليق .

إن درس مواضــــع الوقـــف الـــتى تمت فى إطار المقطع يكشف عن تفاعل العلامـــة الدلالـــية المتمثلة فى اكتمال الجملة مع العلامة الموسيقية المتمثلة فى اكتمال التفعيلة فى إحداث ظاهرة الوقف .

ويـــؤدي اســـتخدام الوقـــف فـــى إطار المقطع إلى تحجيم خاصية التدوير، فباســـتثناء الســـطور (٤٤، ٤٥، ١٥١) فإن مواضع الوقف الأخرى تؤدي إلى تقســـيم المقطـــع إلى وحدات أصغر تتشكل إما : من سبعة سطور (كما فى ٥٣ إلـــى نهايـــة ٥٧)، أو ســـتة سطور كما فى (٥٧ ـــ إلى نهاية ٦٣)، أو خمسه سطور (١٥٩ ـــ نهاية ١٦٣)، أو عشرة سطور (١٦٤ ـــ ١٧٣)، أو ستة عشر سطرا كما فى السطور (٨٥ ـــ إلى نهاية ١٠١) .

وهـــناك أكـــثر من علامـــة أخرى تتيح إمكانية الوقف فى إطار أصغر من المقطـــع، وهـــو إطار الجملة، ولقد أشار عز الدين إسماعيل فى فترة مبكرة من دراســـة الشـــعر الحر (١٩٦٧) إلى ما أسماه " موسيقية الجملة الشعرية " وحدد مفهـــوم الجملة الشعرية بأنها (بنية موسيقية (...) تشغل أكثر من سطر وقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر) [٥٨] .

وبيّـــنّ أن الجملـــة الواحدة تحمل إمكانات مختلفة للوقف داخلها، وإن كان يـــرى أن هذه الوقفات لا تخضع لأية قاعدة لأنها ـــ فيما يرى ـــ (مسألة جمالية صـــرف) [٥٩] . ثم يعود إلى القول إن ذلك الوقف داخل الجملة ينبغي أن يتم دون

---

[٥٨] ـــ عـــز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، مرجع سابق ، ص ١٠٨ .

[٥٩] ـــ عز الدين إسماعيل : المرجع السابق ، ص ١١٠ .

أن يمـــزق هـــذا الـــتوقف خاصية التدفق الشعوري من جهة، ودون أن يمزق الترابط المعنوي للكلام) [٦٠] من جهة أخرى .

ومن الواضح أن تحديد التدفق الشعوري أساساً من أساسي إمكانية حدوث الوقـــف في الجملة الشعرية يعد تجلياً من تجليات الفهم النفسي للجملة الشعرية، ذلك الفهم الذي يقوم على أساس تعبيري أو وجداني، بينما يعد "الترابط المعنوي للكلام" حسب خطاب عز الدين إسماعيل أساسًا أقرب إلى الدقة فى تحديد الجملة الشعرية؛ إذ يبدو ذا طبيعية موضوعية، من ناحية، ويتصل، من ناحية ثانية، بما كشـــفت عنه الدراسات اللغوية المتخصصة، من أن الوقف ظاهرة من الظواهر الســـياقية، أو الظواهر الموقعية ـــ وكلا المصطلحين من لدن تمام حسان ـــ فى إطار اللغة العربية بوصفها نظاماً . وينتج ذلك الوقف عن قطع السلسلة النطقية فينقســـم الســـياق بهذا إلى دفعات كلامية (تعتبر كل دفعة منها، إذا كان معناها كـــاملاً ـــ واقعـــة تكليمـــية منعزلة، أما إذا لم يكن معناها كاملاً، كالوقف على الشـــرط قبل ذكر الجواب مثلاً، فإن الواقعة التكميلية حينئذ تشتمل على أكثر من دفعـــة كلامـــية واحدة) [٦١] . وإذا كان الوقف يتم لأسباب مختلفة فإن من أهمها تمام المعنى جزئياً أو كلياً [٦٢] .

الوقـــف، إذن، إيقـــاف السلسلة النطقية عند نقطة معينة فى مسار التكلم مما يجعـــل مـــن الجـــزء السابق على هذه النقطة دفعة كلامية، ويرتبط ذلك الوقف باكـــتمال دلالـــة الجزء الذي يتم الوقف عنده سواء كان الاكتمال جزئياً أو كلياً، مما يمكن أن يشكل وسيلة من وسائل التمييز بين أنماط مختلفة من الجمل .

---

(٦٠) ـــ عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص ١١٠ .

(٦١) ـــ تمام حسان : اللغة العربية : معناها ومبناها ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٢٧٠ .

(٦٢) ـــ تمام حسان : المرجع السابق ص – ص ٢٧٠ – ٢٧١ .

ويمكــن فـــى ضوء ذلك الفهم للوقف، تناول بعض فقرات القصيدة للكشف عن إمكانات تقسيم المقطع إلى وحدات أصغر تتمثل فى جمل مكتملة دلالياً، ففي المقطع الأول (١ــ١٧) تشكل السطور الستة الأولى جملة طويلة يمكن تقسيمها إلـــى جمل أصغر مختلفة الأطوال وهي : المدينة والبرد فاصلتان، وأنت النبي، وهـــذى الحجـــارة والريح تثقب جدران قلبك، هل أنت منقسم ؟ على حين تشكل الســـطور الســـابع والثامـــن والتاســـع جملة واحدة، والأمر نفسه يـــنطبق على الســـطور : العاشر والحادي عشر والثاني عشر، وإن كانت هذه الجمل الطويلة يمكــن تقســيمها إلـــى جمل أصغر على نحو ما يظهر من إمكانية جعل السطر التاسع جملة، بينما السطران العاشر والحادي عشر اللذان يبدآن بالظرف "حين" يجـــب فيهما الوقوف وقفة قصيرة بعد حين + الفعل الأول، إذ يسهم الوقف هنا فى تجسيد التحول .

ــ حين انقسمت (وقفة) انحنيت .

ــ حين انحينت (وقفة) استراحت على ظهرك الحشرات .

ويشكل السطر الثالث عشر (فاصلتان المدينة والرمل) جملة تقوم على تقديم الخبر (فاصلتان) وإذا كان التقديم ــ فى هذا الموضع ــ يهدف ــ فى جانب من جوانبه ــ إلى المحافظة على إيقاع "فاعلن ــ فعلن"، فإن الكلمة من حيث بنيتها الصرفية (=مثنى فاعله)تقوم بدور الفصل بين الجمل السابقة (السطور١٠ــ١٢) والجملـــة التالية (السطر ١٤) ولعل تكرار حرف المد (الألف) مرتان فيها يؤكد دورهما فى إحداث الفصل .

وأمـــا السطر الرابع عشر فهو جملة استفهام توجب الوقف فى نهايتها، بينما يشكل السطران الخامس عشر والسادس عشر جملة اسمية قائمة على العطف .

وأما السطر السابع عشر والأخير فى هذا المقطع (هل أنت منتبه)فهو جملة يجب الوقوف عندها لكونها استفهاماً، من ناحية، ونهاية المقطع من ناحية ثانية.

إن إمكانـــات الوقـــف الدلالي فى المقطع الأول تتجلى نظائرها فى المقاطع الـــثلاثة الأخرى، وإن كان هذا يحتاج إلى درس أكثر تفصيلاً . غير أن النتيجة الأساســـية الـــتى يكشف عنها تحليل المقطع الأول تتمثل فى ذلك التعارض بين إمكانـــات الوقف الدلالي، وإمكانات الوقف العروضي الناتج عن اكتمال التفعيلة، ولعل ذلك التعارض تفسره مقولة كوين التى ترى أن الشعر ـــ مقارنة بالنثر ـــ هـــو (المضاد لتركيب العبارة) [٦٣] . بمعنى أنه يقوم على اللاموازاة بين "الأبنية الصـــوتية والأبنـــية المعنوية" بتعبير كوين ـــ ففي الشعر (يحدث أن نجد معنى كـــاملاً أي عـــبارة واقعة بين وقفين، ووحدة واقعة بين وقفين أي بيتاً، دون أن تقدم معنى) [٦٤] .

٥/٦ نظام التقفية

إذا كانـــت القصـــيدة العربية القديمة والكلاسيكية المحدثة قد اعتمدت ـــ فى معظـــم أشكالها ـــ على تكرار قافية موحدة فى نهاية أبياتها، فإن قصيدة الشعر الحـــر قامـــت على التعامل المرن مع القافية؛ بمعنى أن الشاعر يملك حرية أن يســـتخدم بعـــض عناصر نظام القافية التقليدي، أو أن يبتكر نظامه "الخاص" فى تشـــكيل القافية فى نصه الشعري، بشرط أن تتحول القافية إلى عنصر فعال فى تشكيل الدلالة الإيقاعية الجمالية للنص الشعري .

---

[٦٣] ـــ جـــون كويـــن: بـــناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، أكتوبر ١٩٩١، ص ٨٠ .

[٦٤] ـــ جون كوين المرجع السابق ص ٨٢ .

ولقـد شـكلت قصـيدة "الجامعة" نمطين من القافية يتواتران فى السطور المختلفة؛ أولهما نمط يمكن تبينه على أساس فكرة المقطع الصوتي، وفيه تتشكل القافـية (مـن آخر صوت فى البيت إلى أول حرف مد يسبقه مع الصامت الذي قبله ــ أي قبل حرف المد) [٦٥] . وأما ثانيهما فيقوم على تكرار حرف ــ يمكن أن يمـاثل حرف الروي فى القصيدة التقليدية ــ فى عدد متوال أو متقارب من السطور .

ويكشـف الـنظر إلـى القصـيدة عن أن النمط الأول من القافية قد تكرر استخدامه فى مقاطع القصيدة، وإن كان قد تواتر ــ بقوة ــ فى المقطعين الثالث والـرابع . ويقوم ذلك النمط على تكرار المقطع الصوتي ــ بالمعنى المحدد فى الفقرة السابقة ــ فى سطرين أو عدة أسطر متوالية، وإن كان هذا المقطع ينتهي فـى كـل سطر بحرف أو بصوت مختلف؛ بمعنى أنه إذا تصورنا أن الحرف الأخـير فى المقاطع يماثل الروي فى القصيدة المقفاة على النمط التقليدي، فإن ذلـك الحـرف يتغـير فى كل سطر، مما يقرب ذلك النمط التقفوي من الشعر المرسـل (وإن كانـت ثمة فروق بينه وبين الشعر المرسل ستتضح فى فقرات تالـية) . ولما كان ذلك النمط يتكرر إما فى سطرين متواليين أو فى عدة أسطر متوالـية فإن الحركة المصاحبة للحرف الأخير فى المقطع يمكن تكون متجانسة

---

[٦٥]ــ حـازم علـي كمال الدين: القافية: دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ١٩٩٨، ص ٥١. وانظـر ص – ص ٤٨ – ٥٠، حيـث يقدم تحليلاً لمقاطع القافية فى المعلقات السـبع. ويجـدر أن نضـيف أن المؤلف يقدم تعريفاً آخر للقافية يمضي على النحو التالـي: (القافـية هـي من آخر صوت فى البيت إلى أول صامت ساكن يسبقه مع الصـامت المـتحرك الـذي يسبق ذلك الساكن) . ص ٥١، ولكن التعامل مع قصائد الشعر الحر فى ضوء ذلك التعريف يمكن أن يؤدي إلى تطويل مقطع القافية مع خلوه من الحركة الطويلة، وللتدليل على ذلك يمكن مراجعة سطور القصيدة التى لا تتضمن مقطعًا قافويًا طبقًا للمفهوم الذي اخترناه للمقطع .

مـــع حـــركة الحرف الأخير فى السطر السابق أو اللاحق، كما يمكن أن تكون الحركـــتان متخالفتيـــن، وتكشف سيادة نمط التماثل أو نمط التخالف عن بعد من أبعاد الإيقاع فى هذه القصيدة .

ويمثل الجدول التالي رصدًا لمقاطع القافية المتوالية فى القصيدة

م	الســـطران المتواليان أو السطور المتوالية	مقطع القافية	نوع العلاقة
١	١١ – ١٢	رَاتِ – عينكَ	تخالف
٢	٢١ – ٢٢ – ٢٣	كازةَ – تَانِ – وَاصلِ	تخالف
٣	٢٧ – ٢٨	هَاتِ – وَاحد	تماثل
٤	٣٧ – ٣٨	لوعكِ – وُادْ	تخالف
٥	٤٠ – ٤١	نارِ – وَارِع	تماثل
٦	٤٢ – ٤٣ – ٤٤	حيطِ – بابَسًا – هَديل	تخالف
٧	٥٠ – ٥١	حُورِ – وَاصفِ	تماثل
٨	٥٤ – ٥٥	فيرِ – طَايرِ	تخالف
٩	٦٤ – ٦٥	نارِ – هُونَ	تخالف
١٠	٦٧ – ٦٨ – ٦٩	هَاتِ – عيدِ – قـــولِ	تماثل
١١	٧٢ – ٧٣	رفيه – تانِ	تماثل
١٢	٩١ – ٩٢ – ٩٣	نوبِ – مَالِ – صُولْ	تخالف
١٣	١٠٧ – ١٠٨	كونُ – لـــادْ	تخالف
١٤	١١٢ – ١١٣	لـــــامِ – مَانُ	تخالف
١٥	١١٤–١١٥–١١٦	ديفةِ – رَات – نينِ	تخالف
١٦	١٢٠–١٢١–١٢٢	لـــامةَ–نارُ–يُوم–هيرةَ	تماثل
١٧	١٢٨–١٢٩–١٣٠	رَاب– بُائل–بَاح–سَاء	تماثل
١٨	١٣٦–١٣٧–١٣٨	ذيبُ – ريحُ – وُادكَ	تخالف
١٩	١٤١–١٤٢–١٤٣	ريحُ – ضيق – ضيقِ	تخالف
٢٠	١٥٠ – ١٥١	يَاكَ – زينِ	تخالف
٢١	١٥٩ – ١٦٠	بَالِ – مَانُ	تخالف
٢٢	١٦١ – ١٦٢	ريحُ – جُوع	تماثل
٢٣	١٦٧ – ١٦٨	نارِ – بَارا	تخالف

ويـــتكرر المقطـــع الصوتي للقافية فى نهاية سطر واحد دون أن يتوالى فى السطر أو السطرين التاليين، وحينئذ يمكن أن يُحَدَّد نمط العلاقة (تماثل أو تخالف) تـــبعاً للدلالة أو للتشكيل الموسيقي؛ بمعنى أن السطر الذي يتضمن ذلك المقطع يُحْمَلُ على الجملة التى يتصل بها أو على الوحدة الموسيقية التى يتصل بها.

ويمثل الجدول التالي رصدًا لمقاطع القافية التى وردت مفردة

م	السطر	مقطع القافية	نوع العلاقة	ملاحظات
١	٣٠	رِيحُ	تخالف	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٢	٣٥	تَانِ	تماثل	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٣	٤٦	نُورِ	تماثل	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٤	٤٨	طِينِ	تخالف	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٥	٦٠	رِيتِ	تخالف	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٦	٧٥	نَارِ	تماثل	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٧	٩٨	تَانِ	تماثل	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٨	١٠٣	بَلِيدْ	تماثل	سواء مع السطر السابق أو اللاحق
٩	١١٨	ياه	تخالف	سواء مع ما قبله أو ما بعده
١٠	١٢٥	لَامِ	تماثل	سواء مع ما قبله أو ما بعده
١١	١٣١	سَاءَ	تماثل	سواء مع ما قبله أو ما بعده
١٢	١٣٥	مَاءِ	تماثل	سواء مع ما قبله أو ما بعده

١٣	١٤٦	نَارِ	تماثل	سواء مع ما قبله أو ما بعده
١٤	١٤٩	دِينَةِ	تماثل	مع ما قبله
١٥	١٥٤	ضِيعُ	تخالف	سواء مع ما قبله أو ما بعده .
١٦	١٦٤	نَارِ	تخالف	لأنه يرتبط دلالياً بالسطر السابق عليه
١٧	١٧١	رَابَ	تماثل	مع ما قبله .
١٨	١٧٣	كَايَا	تماثل	مع ما قبله
١٩	١٧٤	لازِلْ	تماثل	مع ما قبله

ويتمـــثل الـــنمط الثانـــي مـــن أنمـــاط القافـــية فى هذه القصيدة فى تكرار حـــرف/صوت واحد فى نهايات عدد من السطور المتوالية أو المتقاربة، ويمكن وصـــف هـــذه التقنية بأنها تقنية الروي فى إطار الشعر الحر . ويتخذ هذا النمط صورتين تتجلى أولاهما فى تكرار صوت أو حرف فى نهاية عدد من السطور المتقاربة، وهذا ما يتمثل فى تكرار " الكاف " فى نهاية السطور ٤٩، ٥٣، ٥٩، "والحاء" فى نهاية السطرين ١٣٧، ١٤١، والدال فى نهاية السطرين ٦٨، ٧٤، والباء فى نهاية السطرين ١٠٦، ١١١ .

وتتجلى الصورة الثانية فى تكرار حرف أو صوت فى نهاية سطرين أو ثلاثة ســطور متوالــية، وهذا ما يتبدى فى تكرار " الراء " فى نهاية السطور ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، وكـــذا فـــى نهاية السطور ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، والباء فى السطرين ٩٦، ٩٧، والنون فى نهاية السطور ٨٢، ٨٣، ٨٤، واللام فى نهاية السطرين ٩٢، ٩٣ .

وهـــناك نمط من التكرار الصوتي / الإيقاعي يقوم على تكرار عدة أسطر متوالـــية ، فى مواضع مختلفة من القصيدة، سواء دون تغيير ، أو بإدخال تغيير

لا يؤدي إلى كسر موسيقى الجزء المكرر . وقد قدمت القصيدة أكثر من نموذج لاستخدام هذا النمط من التكرار، ومن ذلك تكرار السطور ٢٣، ٢٤، ٢٥ وهي:

٢٣ يقول سليمان كل الدورب فواصلُ

٢٤ القلبُ

٢٥ والوقتُ

ففي فقرة تالية تكرار السطران الأولان بينما استبدلت(والعين) بـ (والوقت) وهمـا مفـردتان متماثلتان إيقاعياً، ثم أضيفت (والرئتان) إلى السطور المكررة فأصبحت على النحو التالي :

٨٠ – يقول سليمان كل الدورب فواصلُ

٨١ – القلبُ

٨٢ – والعينُ

٨٣ – والرئتانِ

ويـتجلى هـذا الـنمط فـي تكرار عبارتين متماثلتين إيقاعياً، حتى وإن تم الـتكرار فـي مواضع متباعدة، وهذا ما يبدو فى التكرار الحادث فى السطرين الأول والثاني، والرابع والثلاثين والخامس والثلاثين .

١ ـــ المدينةُ والبردُ .

٢ ـــ فاصلتانِ

٣٤ – المدينة والبرُد .

٣٥ – زنزانتانِ

٥/٦/٢ دلالات نظام التقفية

إن دراسة مختلف الجوانب المرتبطة بنظام التقفية فى القصيدة تتيح لنا مجموعة من النتائج الدالة التى يمكن عرضها على النحو التالي :

أ ــ إذا كان السائد فى الشعر العمودي الحفاظ على تكرار قافية واحدة فى أبيات القصيدة والحفاظ على الحركات المختلفة التى تتصل بمقطع القافية – فإن القافية فيه تعد موضعاً يتيح الوقف فى نهاية البيت مما يفضي إلى ضرورة أن يقوم تماثل صوتي أو تشاكل نغمي بين نهايات كل أبيات القصيدة . أما قصيدة "الجامعة" فهي – بوصفها واحدة من قصائد الشعر الحر – تتعامل مع القافية من منظور مختلف، يولد جماليات مختلفة تتصل بالهوية الجمالية التى تقوم عليها، وهي هوية تقوم – من الناحية الإيقاعية – على أن مبدأ تشكيل القافية – بوصفها عنصراً إيقاعياً – يتطلب المراوحة الدائمة بين صفتي "التخالف" و "التجانس" مع ترجيح صفة التخالف دائماً . وتتجلى صفة التخالف تلك على مستويات مختلفة فى استخدام القافية فى هذه القصيدة؛ إذ تتجلى على مستوى نهايات الأسطر جميعاً، وعلى مستوى المقاطع القافوية، وعلى مستوى الحركات التى تضبط نهاية تلك المقاطع ، وعلى مستوى الحركات التى تضبط الحروف أو الأصوات المكررة فى نهاية بعض السطور .

فعلى مستوى نهايات بعض الأسطر بما تتضمنه من مقاطع قافوية وما يرتبط بها من حركات فى القصيدة كلها نجد سبعاً وخمسين سطراً تقوم فى نهايتها على تكرار مقطع قافوي ترد صوره المختلفة فى بيتين متتاليين أو ثلاثة أسطر متوالية ونادراً ما ترد فى أربعة أسطر متوالية، كما يتضح من جدول مقاطع القافية المتوالية .

وأمـــا تكرار حرف فى نهاية سطرين أو ثلاثة أسطر متوالية فإنه يعد نمطاً آخــر من التقفية، وهو يتجلى فى عشرة سطور هي : ٨٢ – ٨٣ – ٩٦ – ٩٧، ١٤٤ – ١٤٦، ١٦٥ – ١٦٧ * .

فلديــنا إذن سبع وستون سطرًا تقوم على نمط ما من التقفية، ولكن الغالب فى هذين النمطين هو علاقة التخالف التى تقرن بين السطرين المتتاليين المقفيين ســواء كانــت التقفــية بمقطع قافوي أو بحرف متكرر يماثل حرف الروي فى الــنظام التقليدي للقافية، فالسطور المقفاة بمقطع قافوي تمثل ثلاثاً عشرين حالة، مــن بيــنها خمس عشرة حالة يبرز فيها نمط المخالفة فى مقابل ثماني حالات يبرز فيها نمط التماثل (انظر فى ذلك جدول مقاطع القافية المتوالية فى القصيدة) ممــا يعني أن نسبة المتخالف إلى نسبة المتماثل تكاد تكون ٢ : ١، الأمر الذي يعني غلبة فى تلك السطور المقفاة .

ب ــ ولعــل غلبة نمط التخالف على نمط التماثل أن تشير إلى أن عددا من الظواهــر الموســيقية التى كانت تعد عيوباً فى إطار القافية التقليدية، أي قافية الشعر العمودي قديماً كان أم حديثاً، ليست عيوباً فى إطار قصيدة الشعر الحر . ولعــل هذا يرتد إلى أن النصوص القديمة غلب على تلقيها السماع، بينما يغلب علــى النصــوص المعاصرة التلقي بالقراءة . وإذا كان العروضيون واللغويون والــنقاد القدماء يعدون كل خروج على وحدة الروي ووحدة الحركات المقترنة بمقطع القافية عيبًا . فإن عددًا من هذه العيوب كالسناد والإصراف والإقواء، ثم الإيطاء، متواتر فى إيقاع هذه القصيدة، تدعم هذه "العيوب" نمط التخالف بوصفه خصيصة دالة فى إيقاع هذه القصيدة .

فإذا كان السناد قد استقر مفهومه فى علم القافية التقليدي على أنه (اختلاف مــا يراعى قبل الروي من الحروف والحركات) [٦٦]، فإن كل النماذج المذكورة

* ــ استبعدنا السطور: ٦٤، ٨٤، ٩٢، ٩٣، لأننا أدخلناها فى إطار المقاطع القافوية .

فـــى جــدول المقـــاطع القافوية المتوالية تعد كلها من قبيل السناد فيما عدا ثلاثة نماذج هي :

١١٢ – ١١٣ لَام – مآنُ

١٤١ – ١٤٢ – ١٤٣ رِيُح – ضِيقٌ – ضِيقُ

١٥٩ – ١٦٠ – بَالِ – مَانُ

وأمـــا الإصراف وهو (اختلاف حركة الروي (المجري) بالفتح مع الضم أو الكســـر) [٦٧]، فيـــتجلى فى ثمانية مواضع يتشكل كل منها من سطرين أو ثلاثة أسطر متوالية، وهي :

١ ــ ١١ – ١٢ رَاتُ – عينَكَ .

٢ ــ ٣٧ – ٣٨ لوعِكَ – وَادِ .

٣ ــ ٤٢ – ٤٣ حيط – بَاساً .

٤ ــ ٦٤ – ٦٥ – بَارُ – هُونَ .

٥ ــ ١٣٦ – ١٣٧ – ١٣٨ ذِيبُ – رِيحُ – وَادَكَ .

٦ ــ ١٥٠ – ١٥١ يَاكَ – زِينِ

وأما فى السطور التى تقوم على تكرار حرف واحد يماثل الروى فى نهاية ســطرين أو ثلاثة اسطر متوالية فإن الإصراف يبرز فى تلك السطور على نحو ما يبدو فى السطور ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦ .

---

[٦٦] ــ حسين نصار: القافية فى العروض والأدب ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ٩٩ .

[٦٧] ــ حسين نصار : المرجع السابق ، ص ٩٩ .

ــ فهل تعشق الصخرَ .

ــ أم تستعيد زمان تبخرَ .

ــ ها أنت تخطو إلى النارِ .

وكذا فى السطور ١٦٥ – ١٦٧

١٦٥ – بلقيس فى البحرِ

١٦٦ – بلقيس فى النارِ

١٦٧ – دارت وشبت وصارت غباراً .

وإذا كـان الإقـواء (اختلاف المجرى بالضم والكسر) [٦٨] . فإنه قد تكرر ثماني مرات فى سطور القصيدة على النحو التالي : –

١ ــ ٥٤ – ٥٥ فيرُ – طَاير .

٢ ــ ٩١ – ٩٢ – ٩٣ نُوبِ – مَالِ – صُولُ .

٣ ــ ١٠٧ – ١٠٨ كَونُ – لـَادِ .

٤ ــ ١١٢ – ١١٣ لَامِ – مَانُ

٥ ــ ١١٤ – ١١٥ – ١١٦ دِينةِ – راتُ – نينِ

٦ ــ ١٥٩ – ١٦٠ بَالِ – مَانُ

وأمـا فـى السطور المتوالية التى تقوم على تكرار حرف واحد (روى) فى نهايتها فإن الإقواء يتكرر مرتين، أولاهما فى السطور ٨٢ – ٨٤ .

والعينُ

---

[٦٨] ــ حسين نصار: المرجع السابق، ص ٩٧ .

والرنتان

وما كان سوف يكونُ

وثانيتهما فى السطرين ٩٢، ٩٣ :

وجاءتَ رياح الشمالِ

وغادر لون وحطت فصولُ

ولعـــل ورود الإصـــراف والإقواء فى السطور المتوالية القائمة على تكرار روى واحـــد فى نهايتها، يشير إلى أن تكرار الروى فى هذه القصيدة يقوم على مـــنطق جمالـــي مخـــالف للمـــنطق الجمالي الذي يقوم عليه تكراره فى الشعر التقليدي؛ فهو فى ذلك الشعر وسيلة من وسائل تحقيق التماثل الإيقاعي/الصوتي الـــتام فى نهايات الأبيات، أما تكراره مع تخالف الحركة المصاحبة له فإنه يخلق إيقاعاً آخر يتولد عن طريق المخالفة لا المماثلة .

ويعـــد الإيطـــاء وهـــو تكـــرار كلمة الروى [٦٩] . أقل " عيوب " القافية التقلـــيدية وروداً فـــى قافية هذه القصيدة، وقد تكرر ثلاث مرات جاءت كلها فى المقطع الأخير من القصيدة على النحو التالي :

الموضع الأول : ٩٦ – والأرض تهربُ

٩٧ – والبحر يهربُ

الموضع الثاني : ١٤٢ – كل الدروب تضيقُ

١٤٣ – وأنت تضيقُ

---

[٦٩] ــ عبد العزيز نبوي: الإطار الموسيقي للشعر، مرجع سابق، ص ٢٨٥ ، ونشير إلى أن العروضيين يعدون الإيطاء من العيوب اللغوية .

الموضع الثالث : ١٦٤ – يتغلغل فى الوقت بين البرودة والنار

١٦٧ – بلقيس فى النار .

ويـؤدي الإيطاء أكثر من وظيفة إيقاعية فى نهايات الأسطر التى يرد فيها؛ فهـو يعمل، من ناحية، على إخفات النغمة فى الموضع الذي يرد فيه، كما يعمل من ناحية ثانية على توجيه المتلقي إلى تماثل المعنى بقدر ما يصرفه عن تماثل النغم (٧٠) .

إن سـيادة نمط المخالفة على الأسطر المتوالية ذات المقاطع القافوية وعلى السـطور ذات الـروى الواحد يدعمها أيضًا استخدامه فى الأسطر المفردة التى اعـتمدت على مقطع قافوي؛ فمن بين تسعة عشر نموذجاً ساد نمط المخالفة فى ست منها (انظر جدول مقاطع القافية التى وردت مفردة) .

إن درس أنماط التقفية ووظائفها فى القصيدة يمكن أن يفضى إلى عدد من النتائج الدالة، وهي :

– إن نظام التقفية المستخدم فى السطور المقفاة يمكن قرنه بنمط التقفية فى الشـعر المرسـل – والحديث هنا ينصرف إلى الشعر المرسل فى إطار النوع الغنائـي التقليدي وليس النوع المسرحي – إذ يشتركان معًا فى التحرر من نظام التقفـية التقلـيدي الـذي يوجب تكرار روى محدد فى موضع بعينه فى نهايات أبـيات القصـيدة، كما يشتركان فى أن نهايات الأبيات أو الأسطر لا يلتزم بها بوحـدة الحركات المصاحبة لمقطع القافية . بينما يختلفان فى أن الشعر المرسل إمكانـية يمكـن أن تـتحقق فى إطار البيت المنقسم إلى شطرتين أو فى إطار

(٧٠) ـ شـكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربى: مشروع دراسة علمية، الطبعة الثانية، دار المعرفة، ١٩٧٨، ص ١٤٧ .

السطر الشعري الذي لا يقبل الانقسام إلى شطرين مختلفين (٧١) يعكس الشعر الحر الذي يقوم جمالياً على السطر الشعري .

ب ــ إن السطور المتوالية ذات المقاطع القافوية ساد فيها نمط المخالفة فى الحركة المصاحبة للمقطع القافوي مما جعل من بعض الظواهر الموسيقية كالإقواء والإصراف وغيرهما ــ فى القصيدة العربية التقليدية ــ ليست عيوبًا فى إطار هذه القصيدة وغيرها من قصائد الشعر الحر . وهذا يرتبط، من ناحية بالتدوير الذي يجعل من الوقوف فى نهاية السطر الشعري إمكانية غير متاحة إلا عند اكتمال التفعيلة، والتى كانت تعد عيوباًدائماً أو اكتمال المعنى أحياناً . ويتصل من ناحية أخرى بقيام قصيدة الجامعة على تقنية تعدد الأصوات التى تتطلب تصوير حالات شعورية متعددة وتجلية مواقف فكرية متباينة، مما يجعل التعارضات الموسيقية سبيلاً لتحقيق ذلك .

---

(٧١) ــ حول الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث، انظر: س. موريه: الشعر العربى الحديث (١٨٠٠ – ١٩٧٠) : تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربى، ١٩٨٦. ص- ص ١٨٥- ٢٢٦ وقد تتبع موريه جهود الشعراء العرب المحدثين فى كتابة الشعر المرسل، وعرض الكتابات النقدية التى صاحبتها. ويهمنا هنا تقييمه لتجربة عبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبي شادي؛ ففي نهايته درسه لتجربة عبد الرحمن شكري، يقول عنه: إنه (التزم التزاماً صارماً بقسمة البيت إلى شطرين، وبإتمام البيت حيث يتم المعنى) ٢٠٤ بينما يقول فى نهاية درسه لقصائد أبو شادي: (استطاع أبو شادي فى هذه القصائد أن يخطو بالشعر المرسل خطوة إلى الأمام بتجنب تقسيم البيت إلى شطرين، وبتضمين الأبيات) ص ٢٠٧. ويمكن مراجعة قصائد شكري من الشعر المرسل، وهي: كلمات العواطف، الجنة الخراب، عتاب الملك حجر، وقعة أبي قير، نابليون والساحر المصري، فى ديوانه صفحات ١١١ – ١١٢، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤ –٢٣٥، ٢٣٦ – ٢٣٧ على التوالي. انظر ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه نقولا يوسف، شارك فى جمعه محمد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ .

ج ــ إن بروز نمط التخالف فى الحركة فى السطور المتوالية ذات المقاطع القافوية، وكذا فى علاقة السطور الفردية ذات المقاطع القافوية بالسطور السابقة لهـا أو التالـية علـيها – يعد دالاً على التنوع فى نهايات السطور . وهو دال يتجاوب مع التنوع الذي يتجلى على مستوى الوحدات الأصغر التى يتكون منها المقطع كالجملة بأنماطها المختلفة .

٦/٦ الإيقاع وخاصية التعارض

لعـل درس بعـض الجوانب الأساسية المسهمة فى تشكيل إيقاع هذه القصيدة يجعلـنا نتبيـن أن الخاصـية الأساسية التى تبرز فى ذلك الإيقاع هي خاصية الـتعارض الـتى تحققـت على عدة مستويات فى جوانب متعددة من إيقاع هذه القصـيدة سـواء فـى محوره الأفقي أو محور الرأسي؛ فثمة تعارض بين بناء المقـاطع الأول والثالـث والـرابع على فاعلن وبناء المقطع الثاني وحده على فعولـن . وثمة تعارض بين سيادة التدوير فى معظم سطور القصيدة وإمكانات الوقـف المخـتلفة التى يمكن أن تتحقق على مستوى الجملة أو مستوى المقطع، وثمـة تعـارض يتصل بالتعارض السابق، يتحقق عندما تكتمل بعض التفعيلات فـى نهايـة بعض الأسطر فى مقابل غلبة التدوير على معظم السطور . وثمة تعـارض بين التنويع فى المقاطع القافوية السائدة فى عدد من السطور المتوالية وبيـن التقفـية المتمـثلة فى الروى الذي يتبدى فى بعض السطور المتوالية أو المـتقاربة . وثمة تعارض بين غلبة نمط الحركات المتخالفة فى نهايات الأسطر المتوالية المقفاة وبروز نمط المماثلة فى نهايات عدد من تلك الأسطر .

ورغم أن الدراسة لم تتوقف عند بعض العناصر الأخرى المؤثرة فى تشكيل الإيقـاع (كالنبر والتنغيم وتقسيم المقاطع الصوتية) فإن سيادة التعارض بوصفه نمطاً جمالياً على إيقاع هذه القصيدة يعد دالاً متجاوباً مع عناصر جمالية أساسية فـى تشكيل هذه القصيدة، ولا سيما بناء القصيدة على أساس تعدد الأصوات بما

ترتـــب علـــيه مـــن تنويع فى الحركة والدلالة، كما أن سيادة نمط التعارض فى إيقاع هذه القصيدة كان وسيلة إيقاعية دالة على مسعى القصيدة إلى تشكيل عالم موضـــوعي تتراوح علاقـــات أطيافه بين التعارض أو الصراع دائماً والتجاوب أو التلاقى أحياناً .

(٧) الموقف

تشــكل القصيدة (الجديرة بأن تكون فنًا حقيقيًا) موقفًا من الواقع أو العالم أو المجــتمع، عــبر تشكيل اللغة تشكيلاً جماليًا . وقد كانت كل الوسائل والتقنيات الجمالــية (التى تم تحليلها فى الفقرات السابقة) أدوات فعالة فى تجسيد الموقف الــذى تســعى القصيدة إلى بلورته جماليًا و"نقله" إلى المتلقى . ويبدو "من نافلة القــول" التذكــير بــأن بعــض الأدوات والتقنيات – وكذا بعض الخصائص – الجمالــية فــى القصــيدة تــؤدى دورًا "أوقع" فى تجسيد الموقف الذى تصوغه القصــيدة، وقــد نشير إلى: تشكل العالم الموضوعى، تعدد الأصوات، الصورة، وبــروز بعــض المجالات الدلالية، بوصفها جميعًا عناصر ذى فاعلية فى توليد دلالــة القصــيدة . ولقــد بدأت القصيدة فى مقطعها الأول (السطور ١ – ١٧) بتصــوير الــذات الــتى تحولت إلى كائن بحرى يوشك على الغرق . ومن هنا كانــت الاســتعانة بسليمان رمز القدرة والحكمة، وعبر التلاقى أو التضاد بين سليمان والراوى (الذى يمثل الذات) تأخذ مواقف كل منهما فى البروز، ثم يأخذ موقــف/مسلك الراوى فى الإيذان بالتغير فى النهاية . إذ يُبْرز سليمان فى الفقرة الثانــية (١٨ – ٣٣) حكمًا "ينصح" الراوى (= الذات) (انظر على سبيل المثال ٢٣، ٢٥، ٢٨، ٢٩) لكــنه ينهى القصيدة بإبراز قوته . وتعطى القصيدة مساحة كبيرة فى الفقرة الثالثة (٣٤ – ٧٧) للراوى ليبرز ثانية، ولما كانت الطبيعة فى القصيدة صورة للعالم (انظر الفقرة الخامسة من هذا التحليل) فإن حركة الراوى تــتم فــى الطبيعة/العالم، فيكشف الراوى عن "حقيقة" المدن/الوطن (انظر على سبيل المثال السطور: ٤١ – ٤٥)، ويأخذ الراوى فى رسم بعض ملامح حلمه: حلم التغيير (انظر السطور ٤٨ – ٥١)، وهنا يلتقى الراوى/الذات ببعض أدوات ســليمان (كالــريح – السطر ٥٣) . وينتهى المقطع الثالث بما يشير إلى تلاقى الصوتين: سليمان والراوى .

إن التقاء صوتى الراوى وسليمان يكشف عن توحد هدفيهما: تغيير الواقع وسواء كان الصوتان مُتـحَّدين أم لا فى السطور التى يُسند فيها القول إلى سليمان فى المقطع الثالث فإن "حلم التغيير" يبدو جليًا، مباشرًا (انظر بصفة خاصة السطور: ٩٨ـ١٠٦) . وتعكس كثير من سطور الفقرة الثالثة أنماطًا مختلفة من جوانب حلم التغيير، وقد يبدو صوت سليمان "عاجزًا" عن إقناع الراوى بالإصرار على تغيير العالم/الواقع/المجتمع، حينئذ تتدخل الطبيعة بصوت الريح التى تكاد تؤكد موقف الراوى (انظر السطور ١٣٧ـ١٤٠) بل أن ما تقدمه فى السطور التالية ليست إلا تأكيدًا لاستحالة التغيير (انظر السطور ١٤١ـ١٥٢) . مما يعنى استسلام الراوى/الذات إلى قبول الواقع/العالم/المجتمع على ما هو عليه .

وإذا كان صوت سليمان يتداخل مع صوت الراوى فإن هذا لا ينفي وجود درجة من درجات الانفصال بينهما، ولعل وجود تلك الدرجة هو ما يدفع إلى أن يتجلى صوت سليمان قويًا فى السطور الأخيرة للقصيدة (١٥٣ - ١٦٦) ليتوجه إلى الراوى/الذات . إن "سليمان" باتصاله وانفصاله عن الراوى فى آن، وباتصافه بالحكمة خصيصة أساسية فيه فى الآن نفسه ، يتحول آمر/ناصح/موجه ، يؤكد للراوى ضرورة الإصرار على التغيير (السطور ١٦٠ـ١٦٧) . و ليس السطر الأخير فى القصيدة (جاء وقت الزلازل) إلا دالاً على أن الراوى/الذات قد "تقبل" توجيه سليمان .

إن القصيدة تجسد – عبر وسائلها الجمالية وعبر توالى مقاطعها وصورها وتعدد أصواتها – ذاتًا تسعى إلى تغيير الواقع/المجتمع/الوطن، فتتكبد مشقات، وتفشل، فترتد إلى ذاتها/نفسها، فيأتى سليمان، لتتشكل – عبر علاقتها به – إمكانية أن تعود الذات ثانية حاملة حلم التغيير : تغيير الواقع ، أو المجتمع ، أو العالم ، ليصبح أكثر إنسانية .

المراجع

أولاً :

ـ القرآن الكريم .

ـ الكتاب المقدس، طبعة دار الكتاب المقدس، القاهرة ١٩٧٠ .

ـ محمـــد ســـليمان : ســـليمان الملك، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٠ .

ثانيا : الدواوين الشعرية والنصوص الإبداعية:

ـ أمل دنقل : ديوان امل دنقل، طبعة مكتبة مدبولي، ١٩٨٧ .

ـ توفيق الحكيم : سليمان الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، دون تاريخ .

ـ عـــبد الرحمـــن شكري : ديوانه، جمعه وحققه نقولا يوسف، وشارك فى جمعـــه محمـــد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ .

ـ كمال عمار: صياد الوهم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١

ـ محمد سليمان: بالأصابع التى كالمشط، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧

ـ محمد سليمان : هواء قديم، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .

ـ توفيق الحكيم : سليمان الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ .

ثالثاً : الدراسات النقدية والمتخصصة :

ـــ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، الطبعة الخامسة، مكتبة الإنجلو ١٩٨١.

ـــ إدوار الخـــراط : شـــعر الحداثة فى مصر : دراسات وتأويلات، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨ .

ـــ أحمـــد شـــمس الديـــن الحجاجـــي : الأســـطورة فى المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤ .

ـــ أحمـــد كشك : التدوير فى الشعر : دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع، مطبعة المدينة، القاهرة ١٩٨٩ .

ـــ أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري : دراسة فى توظيف الشخصيات التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ .

ـــ تمـــام حســـان : اللغـــة العربية : معناها ومبناها، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

ـــ جابـــر عصـــفور : واحد من شعراء السبعينيات، مجلة إبداع، عدد مايو ١٩٩١ .

ـــ حـــازم علي كمال الدين : القافية : دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ١٩٩٨م .

ـــ حســـني عـــبد الجليل : موسيقى الشعر العربى، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ .

ـــ حسين نصار : القافية فى العروض والأداب، دار المعارف، ١٩٨٠ .

ـ الخطيب التبريزي : كتاب الكافي فى العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي ١٩٧٨ .

ـ رفعت سلام : ببليوجرافيا شعراء السبعينات فى مصر، مجلة ألف ، العدد الحادي عشر ١٩٩١ .

ـ سعد مصلوح : فى النص الأدبي : دراسة أسلوبية إحصائية، الطبعة الأولى، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م .

ـ سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

ـ سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو، دار المعارف١٩٨٦

ـ سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

ـ شاكر عبد الحميد : لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينات فى مصر، مجلة ألف، العدد الحادي عشر، ١٩٩١م .

ـ شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، الطبعة الثالثة، توزيع دار الثقافة العربية، ١٩٩٨ .

ـ شكري عياد : موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية، الطبعة الثانية، دار المعرفة ١٩٧٨م .

ـ شكرى عياد : اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربى ، الطبعة الأولى ، انترناشيونال بيرس ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

ـ صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور، الطبعة الثالثة مكتبة الخانجي ١٩٩٣ .

- صبري حافظ : تحولات الشعر والواقع فى السبعينات، مجلة ألف، العدد الحادي عشر، ١٩٩١م .
- عبد العزيز نبوي : الإطار الموسيقي للشعر : ملامحه وقضاياه، الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة، ١٩٨٧ .
- عبد العليم إبراهيم : علامات الإملاء الترقيم، مكتبة غريب بدون تاريخ.
- عـز الديـن إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، الطبعة الرابعة ، مكتبة غريب ١٩٨٨ .
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره المعنوية والفنية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربى، دون تاريخ .
- علي البطل: بنية الاستلاب بين عالم النص وعالم المرجع: دراسة نصية لقصيدة "مراوحة" للشاعر رفعت سلام، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨ .
- علـي عشـري زايـد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى، ١٩٧٧ .
- فاطمـة قـنديل : التـناص فى شعر السبعينيات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ .
- فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبى العجيب، كتاب الهلال، مارس١٩٨٨
- ابـن كثير (عماد الدين أبـو الفداء إسماعيل بـن كثير الدمشقـي) : تفسير القرآن العظيم ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- محمد خليفة حسن: مدخل نقدي إلى أسفار العهد القديم، مطبعة العمرانية للأوفست ، ١٩٩٦م .

ـــ محمـد عبد المطلب : قراءات أسلوبية فى الشعر العربى الحديث، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٥ .

ـــ محمـد عـبد المطلـب : هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧م .

ـــ محمـود السـمان : العروض الجديـد : أوزان الشعر الحر وقوافيـه ، دار المعارف ١٩٨٣ .

ـــ مراد مبروك: من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦م

ـــ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٧ .

المراجع المترجمة

ـــ جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق ، أحمد درويش ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ١٩٩٠م .

ـــ سي . موريه : الشعر العربى الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) : تطور أشكاله وموضـوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح ، دار الفكر العربى ١٩٨٦ .

الملاحـــــــــــق

١ ــ صورة من نشرة القصيدة فى الديوان .

٢ ــ جداول الكلمات المتصلة بالطبيعة والإنسان .

٣ ــ تقطيع القصيدة كاملة .

المدينة والبردُ . .
فاصلتانِ
وأنت النبيّ
وهذى الحجارةُ
والريح تثقب جدران قلبكَ ،
هل أنت منقسمٌ . . ؟
أعط عينك للصقرِ
قلبك للماءِ
ينتفض الصقرُ والماء يرسو على ضفّة اللونِ
حين انقسمت انحنيتَ
وحين انحنيت استراحت على ظهرك الحشراتُ
وجاءتك ضفدعة كى تعينكَ
فاصلتان المدينة والرملُ
هل تنسف الرمل ؟
وقتك يهوى
وأغربة البحر حولكَ
هل أنت منتبهٌ ؟

●

سليمان فوق خرائطه يتمدّد
البحر قدّامهُ . . . ،

والظلامِ يعشّش في القلب
والهدهد النبويّ يحط على الأرض عُكّازةً
الممالك والعَرش فاصلتانِ
يقول سليمانُ كل الدروب فواصلُ
القلبُ
والوقتُ
والأفق المتحجِّر بين الذراعين ،
لكنني جامع للجهاتِ
يقول سليمان إثنان أفضل من واحدٍ
من يُعينك حين تحط على ظهرك الأرض
تذبحك الريحُ
إثنان يشتبكان يشُدّان من ظلمة الصخر ضوءاً
ويمتلكان مفاجأة البحرِ
لكنني واحد ملكٌ .

● ● ●

المدينة والبردُ
زنزانتانِ
وأنت النبى تسلّحت بالضّعفِ
هل تركض الآن فوق ضلوعِكَ
غطِّسْ جروحَك يا سيدى فى الفؤادِ
وغطس فؤادك فى الصمتِ
واستقبل النارَ
علِّق على لهب العشب أمنية صرعتها الشوارعُ

والحجر المتمدِّد من بؤبؤ العينِ حتى المحيط ،
وقلِ للحمام المدينة ليست لباساً
ولا وطنا للهديل
المدينة مذبحةٌ . .
فاذهبوا فى فضاء التشرّد متّشحين بعافية النورِ
فاصلتانِ الحجارة والرملُ
كيف تُقوِّض مملكةً نصبتها الشياطينُ
شعبٌ من الصخر يلتفّ حولك
يخنق فى مقلتيك البحورَ
أتبحث فى بئر وقتك عن وردة ذبحتها العواصفُ
مُدّ يديكْ . .
حُطَّ على كتفى الريح صوتَكْ
أَلِنْ خطوَ قلبك حتى تخِفّ إليك العصافيرُ
حنَتْ دماؤك للعشبِ واللهب المتطاير
بين الجدارين وجهك يحكى عن الوجع الأزلىّ
وبين الجدارين تمسى شبابُك خاويةً
وتبيتُ
وها أنت منكفئٌ . . . تتقيّا عمرك
أو تتدحرج مزدحما بالعفاريتَ
يخشاك طيرٌ
ويخشاك ماءٌ
عصاك دمٌ
وعصاك غبارٌ

وعرشك يحرسه الكارهون
سليمان يقفزُ . .
يمسك فى راحتيه الجهات
ويضحك لمّا يرى نفسَه فى البعيدِ
يُمرِّغ عينيه أعضاءه فى الحقولِ
يرمى على البحر سترتَه فيئن ،
يقول له القلب هل يرحل البحرُ . . ؟
أم يرحل الماءُ فيه ،
يقول له القلبُ نهران يلتقيان
وعصفورة تتحدّث عن أوّل المدّ ،
يوما أرى فى المرايا مبارزة النارِ
هذا التقائى بوجهى
وهذا دعمُ الوهجْ .
. . . .
المدينة والبردُ
فاصلتانِ
يقول سليمان كل الدروب فواصل
القلبُ
والعينُ
والرئتانِ
وما كان سوف يكونُ
ولن تشبعَ العينُ والقلب لن يمتلىء
مالذى قالت الريح فى أمسيات المسرّة

يأتى زمانُ اقتلاعِك حين تصير المدينة همّاً
يحاصرك الرملُ
والنمل يأكل نافورة الأمنيات
فتدفع عن عشبك الجبل المتدحرجَ
جاءت خيول الجنوب
وجاءت رياح الشمالِ
وغادر لونٌ وحطّت فصولٌ
وما زلت مُنْقطِعاً كالجبال تمد يديك إلى الأرضِ
تحبو إلى البحر
والأرض تهربُ
والبحر يهربُ
فاصلتان يقول سليمانُ
الحلمُ
والوطن المتخشِّبُ
هذه البلاد التى سكَنَتْنى وقلَّبتُها
ثم صرنا عدوّينِ
كون بليدٌ . . .
أردتُ أزيِّنه فانقطعتُ
ويجارُ . .
يستدرج الزمن المتسرِّبَ
قالت له الطيرُ جامعةً ستكون ،
تلوِّن فى راحتيك البلادَ ،
وتقتلع الموتَ

كان المساء يعكِّرُ قارورة العينِ
ريح من الشرق تقتلع القلب
ريح من الغرب تدفع خيل الظلامِ
يقول سليمانُ
يتسع الليل حين تنام المدينة
تأوى إلى دفئها الحشراتُ
وتقذف صوتك يرتدّ متّصلا بالأنين
انحنيت على بيضة النور فانفجر الليلُ
ذوّب أشكاله فى المياه
ومدّ إلى الكون ابريقه فاستحمَّ
وكنت أفتّش عن وردةٍ للغلامةِ
بوّابتان إلى النارِ
حلم يمد أصابعه للغيوم
وقلب يُحدِّق حتى يرى فى الفضاء نجوم الظهيرةِ
هل أسلم العشق قلبا إلى الدفء ؟
هل أسلم القلب مملكة للسلامِ ؟
تملكتُ فانشطر القلبُ
ثم عشقتُ فضاقت دروب المحبّةِ
هذا دمى فى التراب
وهذى دموعى مبعثرة فى القبائل ،
ترمى إلىّ الهداهدُ أكذوبة فى الصباحِ
وأكذوبة فى المساءِ
فأخلع ثوبى

وآمر بالحَبِّ والظلِّ
آمر بالضوء والماءِ
لكننى حين أدخل جحرى
أزيح الرماد الذى كوّمته الأكاذيبُ
قالت لى الريحُ
قيِّد فؤادك
البحر قدّام أنفك
والنار فى الظهرِ
قالت لى الريحُ
كل الدروب تضيقُ
وأنت تضيقُ
فهل تعشق الصخر ؟
أم تستعيد زماناً تبخّرَ
ها أنت تخطو إلى النارِ
تصلب عينك بين المياه البعيدة والسّوْسن المتفحِّمِ
فاصلتان المدينة والبردُ
لكن وجهك متسّع للمدينة
هل تقعد الآن بين مراياك ،
تكتب فى دفتر باتساع الأحازين ،
عن أنهر تتخشب فى المقلتين
يقول سليمان من ظلمة نستدير إلى ظلمةٍ
ما الذى لا يضيعُ ،
وأىّ الشواغِل لا يُسْقِم القلبَ

للصبح لونٌ
ولليل لونٌ
فهل يأكل النهر ضفّتَهُ ؟
أم يصاحب عصفورة العشب صقر الجبال
يقول سليمان

لا تحن رأسَك للريحِ
لا تحن للجوع
مِتْ فى الوقوف وكن جبلاً
يتغلغل فى الوقت بين البرودة والنارِ
بلقيس فى البحرِ
بلقيس فى النار
دارت وشبّتْ وصارت غباراً

ويخطو . .
يدحرج رِجْليهِ
يسحب أعضاءه من جرابٍ
ويستدرج الموجَ والهدهدَ المتكلِّمَ ،
يهتف من زمن لم تجىء بالحكايا

الكلام انتهى
جاء وقت الزلازل .

نوفمبر ١٩٨١

ملحق (٢) جداول الكلمات المتصلة بالطبيعة والإنسان فى القصيدة

جدول (١) : كلمات الطبيعة التى استخدمت أربع أو ثلاث مرات

م	المفردة	عدد مرات الاستخدام	المواضع النصية
١	البرد	٤	١، ٣٤، ٧٨ المدينة والبرد/ ١٤٨ المدينة والبرد فاصلتان .
٢	الرمل	٤	١٣ فاصلتان المدينة والرمل/ ١٤ هل تنسف الرمل/ ٤٧ فاصلتان الحجارة والرمل/ ٨٨ يحاصرك الرملُ .
٣	الأرض	٤	٢١ والهدهد النبوىُّ يحط على الأرض عكازةً/ ٢٩ من يعينك حين تحط على ظهرك الأرض/ ٩٤ ومازلت منقطعًا كالجبال تمد يديك إلى الأرض/ ٩٦ والأرض تهرب .
٤	الحجر / الحجارة	٤	٤١ وهذى الحجارة/ ٤٢ والحجر المتمدد من بؤبؤ العين حتى المحيط/ ٤٧ فاصلتان الحجارة والرملُ .
٥	العشب	٣	٤١ علق على لهب العشب أمنية صرعتها الشوارعُ/ ٥٥ حنّت دماؤك للعشب واللهب المتطاير/ ٩٠ فتدفع عن عشبك الجبل المتدحرج .

٦	الهدهد / الهداهد	٣	٢١ والهدهد النبوى يحط على الأرض عكازة/ ١٣٠ ترمى إلىَّ الهداهد أكذوبة فى الصباح/ ١٤١ ويستدرج الموج والهدهد المتكلم .
٧	عصفور/ عصافير	٣	٥٤ ألِن خطو قلبك حتى تخف إليك العصافيرُ/ ٧٤ وعصفورة تتحدث عن أول المدّ/ ١٥٩ أم يصاحبُ عصفورة النهر صقر الجبال .
٨	نهر/ نهران / أنهر	٣	٧٣ يقول له القلب نهران يلتقيان/ ١٥٢ عن أنهر تتخشب فى المقلتين/ ١٥٨ فهل يأكل النهر ضفته .
٩	الجبل / الجبال	٣	٩٠ فتدفع عن عشبك الجبل المتدحرج/ ٩٤ ومازلت منقطعًا كالجبال تمدُّ يديك إلى الأرض/ ١٦٣ مِت فى الوقوف وكن جبلاً .
١٠	الصقر	٣	٧ أعط عينك للصقر/ ٩ ينتفض الصقر والماء يرسو على ضفة اللون/ ١٥٩ أم يصاحبُ عصفورة العشب صقر الجبال .
١١	ظلام / ظلمة	٣	٢٠ والظلام يُعشش فى القلب/ ٣١ اثنان يشتبكان يشدان من ظلمة البحر ضوءًا/١٥٣ يقول سليمان من ظلمة نستدير إلى ظلمة .

جدول (٢) مفردات الطبيعة التى استخدمت مرتين

م	المفردة	عدد مرات الاستخدام	المواضع النصية
١	ضفة	٢	٩ ينـــتفض الصـــقر والمـــاء يرسو على ضفةِ اللون/ ١٥٨ فهل يأكلُ النهرُ ضفتهَ .
٢	الحشرات	٢	١١ وحيـــن انحيـــتَ اســـتراحت على ظهرك الحشرات/ ١١٥ تأوى إلى دفئها الحشراتُ .
٣	وردة	٢	٥١ أتبحـــث فـــى بئر وقتك عن وردة ذبحتها العواصف/١٢٠ وكنت أفتش عن وردة للغلامة
٤	الدروب	٢	٢٣ يقـــول سليمان: كل الدروب فواصل/ ١٤٢ "قالت لى الريح" كل الدروب تضيق .
٥	ضوء	٢	٣١ اثـــنان يشـــتبكان يُشـــدَّان من ظلمة البحرِ ضوءًا/ ١٣٤ آمرٌ بالضوء والماء .
٦	خيل / خيول	٢	٩١ جـــاءت خـــيول الجنوب / ١١٢ ريح من الغرب تدفع خيلَ الظلام .
٧	البلاد	٢	١٠١ هذه البلاد التى سكنتنى/ ١٠٨ "قالت ... له" تلوّن فى راحتيك البلاد .

جدول (٣) : مفردات مجال الطبيعة التى أُستخدمت مرة واحدة فقط

م	المفردة	عدد مرات الاستخدام	المواضع النصية
١	ضفدعة	١	١٢ وجاءتك ضفدعة كى تعينك .
٢	الأفق	١	٢٦ والأفق المتحجّر بين الذراعين .
٣	الجهات	١	٢٧ لكننى جامع للجهات .
٤	المحيط	١	٤٢والحجر المتمدد من بؤبؤ العين حتى المحيط
٥	الحمام	١	٤٣ وقل للحمام المدينةُ ليست لباسًا .
٦	النور	١	٤٦ فاذهـبوا فـى فضـاء التشرّد متشحين بعافية النور .
٧	الصخر	١	٤٩ شعب من الصخر يلتفُّ حولك .
٨	العواصف	١	٥١ أتبحـث فى بئر وقتك عن وردة ذبحتها العواصفُ .
٩	اللهب	١	٥٥ حنَّت دماؤك للعشب واللهب المتطاير .
١٠	دم	١	عصاك دمُ .
١١	الحقول	١	٦٩ يمرغ عينيه أعضاءه فى الحقولِ .
١٢	النمل	١	٨٩ والنمل يأكل نافورة الأمنيات .
١٣	لون	١	٩٣ وغادر لون وحطت فصول .

١٤	فصول	١	٩٣ وغادر لون وحطت فصول .
١٥	الوطن	١	"فاصلتان" ... والوطن المتخشب .
١٦	كون	١	١٠٣ كون بليد .
١٧	الطير	١	١٠٧ قالت له الطير جامعَة ستكونُ .
١٨	المساء	١	١٠٠ كان المساء يعكِّر قارورة العين .
١٩	الليل	١	١١٤ يتسع الليل حين تنام المدينة .
٢٠	الغيوم	١	١٢٢ حلم يمدُّ أصابعه للغيوم .
٢١	الفضاء	١	١٢٣ وقلب يحدق فى الفضاء حتى يرى فى الفضاء نجوم الظهيرة .
٢٢	نجوم	١	١٢٣ وقلب يحدق فى الفضاء حتى يرى فى الفضاء نجوم الظهيرة .
٢٣	التراب	١	١٢٨ هذا دمى فى التراب .
٢٤	الرماد	١	١٣٦ أزيح الرماد الذى كوَّمته الأكاذيبُ .
٢٥	الصخر	١	١٤٤ فهل تعشق الصخر ؟
٢٦	السوسن	١	١٤٧ تصـلب عيـنك بيـن المـياهِ البعيدةِ والسوسنِ المتفحم .
٢٧	الصبح	١	١٥٦ للصبح لون .
٢٨	البرودة	١	١٦٤ يتغلغل فى الوقت بين البرودة والنار .

جدول (٤) مفردات مجال الجسم التى استخدمت مرة واحدة فقط

م	المفردة	عدد مرات الاستخدام	المواضع النصية
٥١	المقلة / المقلتان	٢	٥٠ يخـــنق فى مقلتيك البحور/ ١٥٢ عن أنهر تتخشب فى المقلتين .
٢	الظهر	٢	١١ وحيــن انحنيــت استراحت على ظهرك الحشراتُ/ ٢٩ مَنْ يعينك حين تحط على ظهرك الأرضُ .
٣	دم / دماء	٢	٥٥ حنّـت دمـــاؤك للعشــب واللهب المتطاير/ ١٢٨ هذا دمى فى التراب.
٤	صوت	٢	٥٣ حــطً على كتفي الريح صوتـــك/ ١١٦ وتقذف صوتك .

جدول (٥) : بقية مفردات مجال الجسم التى اُستخدمت مرة واحدة فقط

م	الكلمة	عدد مرات الورود	المواضع النصية
١	الذراعين	١	٢٦ "يقول سليمان"... والأفق المتحجر بين الذراعين
٢	يد	١	٥٢ مُدّ يديك .
٣	ضلوع	١	٣٧ هل تركض الآن فوق ضّلوعك .
٤	الرئتان	١	٨٣ "يقول سليمان" . . . والرئتان .
٥	راحة	١	١٠٨ تكُون فى راحتيك البلاد .
٦	رأس	١	١٦١ لا تحنِ رأسك للريح .
٧	رجل	١	١٦٩ يدحرج رجليه .

ملحق (٣) تقطيع القصيدة

١) المقطع الأول

١-المدي|نة ولبرد

٢-فا|صلتا|ن

٣-وأن|ت ننبيلى

٤-وها| ذلحجا|رة

٥-ور|ريح تثقب جدران قلبك

٦-هل| أنت منقسمن ؟

٧-أعط عي|نك لصا|صقر

٨-قلب|ك للماء

٩-ينتفض صاصقر ولماء يرسو على| ضففة للون

١٠-حين نقسمت نحنيت

١١-وحين نحنيت ستراحت على| ظهرك لحشرات

١٢-وجاءتك ضفدعتن كي تعينك

١٣-فاصلتان لمدينة ر رمل

١٤-هل تنسف ررمل؟

١٥-وقتك يهوى

١٦-وأغربة لبحر حولك

١٧-هل أنت منتبهن؟

٢) المقطع الثاني

١٨-سليمان فوق خرائطهي يتمدد

١٩-البحرُ قددامهو

٢٠-وظظلامُ يُعششش فـ لقلب

٢١-ولهداهدُ نتبويي يحطط عل لأرضْ عكازتن

٢٢-المممالك ولعرشْ فاصلتانْ

٢٣-يقول سليمان كلل د دروب فواصل

٢٤-القلبُ

٢٥-ولوقتُ

٢٦-ولأفق لمتحجر بين ذ ذراعين

٢٧-لاكنني جامعن للجهات

٢٨-يقول سليمان اثنان أفضلُ من واحدن

٢٩-من يُعينك حين تحطط على ظهرك لأرض

٣٠-تذبحك رريح

٣١-اثنان يشتبكان يشددان من ظلمةِ لبحر ضوءن

٣٢-ويمتلكان مفاجأة لبحر

٣٣-لاكنني واحدن ملكن

٣) المقطع الثالث

٣٤-المدينة والبرد

٣٥-زنزانتان

٣٦-وأنت تنبيى|يتسللحت بضضعف

٣٧-هل|تركض ل|اان فوق ضلو|عك

٣٨-غططس جروحك يا|سييدي|ف لفؤا|د

٣٩-وغططسْ فؤادكَ ف صصمتِ

٤٠-وستقبل ننارَ

٤١-علق على|لهب لعشب أمنيتن|صرعته شوا|رع

٤٢-ولحجر لمتمدد من|بؤبؤ لعين حتت لمحي|ط

٤٣-وقل|للحمام لمدينة ليست لبا|سن

٤٤-ولا|وطنن|للهديل

٤٥-المدينة مذ بحتن

٤٦-فذهبو في فضاء تتشرد متتشحين بعافية ن نور

٤٧-فاصلتان لحجارة ورملُ

٤٨-كيف تُقَاوِض مملكتن نصبته ششياطينُ

٤٩-شعبن من صصخر يلتفف حولك

٥٠-يخنق في مقلتيك لبحور

٥١-أتبحث في بئر وقتك عن وردتن ذبحته لعواصفْ

٥٢-مد يديك

٥٣-حط على كتفى رريح صوتك

٥٤-ألنْ خطوَ قلبكِ حتى تخفف إليك لعصافيرُ

٥٥-حننت دماؤك للعشب وللهب لمتطاير

٥٦-بين لجدارين وجهك يحكي عن لوجعل ازلي ى

٥٧-وبيـ|ن لجدا|رين تمـ|سى شبا|كك خا|ويتن

٥٨-وتبيـ|ك

٥٩-وها|أنت مـ|تكفىءن| تتقيـ|أ عمـ|رك

٦٠-أو|تتدحـ|رج مز|دحمن|بلعفا|ريتِ

٦١-يخـ|شاك طي|رن

٦٢-ويخـ|شاك ما|ءن

٦٣- عصا|ك دمن

٦٤- وعصا|ك غبا|رن

٦٥-وعر|شُك يحـ|رسه لـ|كارهو|ن

٦٦-سني|مانْ يق|فزْ

٦٧- يمـ|سكْ في|راحتيـ|ه لجها|ت

٦٨- ويضـ|حكُ لمـ|ما يرى|نفسه|ف لبعي|د

٦٩-يمرغ عينيه أعضاءه ف لحقول

٧٠ -يرمى على لبحر ستراتهو فيئنن

٧١-يقولُ له لقلبُ هل يرحلُ لبحرُ؟

٧٢-أم يرحلُ لماءُ فيه

٧٣-يقول له لقلب نهران يلتقيان

٧٤-وعصفورتن تتحدثُ عن أوول لمداد

٧٥-يومن أرى ف لمرايا مبارزة ننار

٧٦-هاذ لتقائى بوجهى

٧٧-وهاذا دعمُ لوهجْ

٤) المقطع الرابع

٧٨-المدينة ولبردُ

٧٩-فاصلتان

٨٠-يقو|ل سليـ|ـمانُ كل|لدروب فوا|صل

٨١-الـ|ـقلبُ

٨٢-و|لعينُ

٨٣-ور|رئتا|ن

٨٤-وما|كان سو|ف يكو|ن

٨٥-ولن|تشبع لـ|ـعينُ و|لقلبُ لن|يمتلئ

٨٦-مللذى|قالت ر|ريحُ في|أمسيات لمسر|رة

٨٧- يأ|تي زما|ن قتلا|عك حيـ|ـن تصيرُ لمدي|نة همـ|ـمن

٨٨-يحا|صرُك ر|رملُ

٨٩-و|نتملُ يا|كل نا|فورتل|أمنيا|ت

٩٠-فتد|فع عن|عشبك لـ|ـجبلَ لـ|ـمتدحا|رجَ

٩١-جاءتْ خيو|لُ لجنو|ب

٩٢- وجاءتْ ريا|حُ شّشما|لْ

٩٣-وغادر لو|نن وحطّ|ت فصو|لن

٩٤-وما|زلتَ مُنْقطعن|كلجبا|لِ تمد|د يديك إلـ|ـل|أرض

٩٥-تحبو إلـ|لبحرِ

٩٦-ول|أرضُ ته|ربُ

٩٧-ولبحرُ يه|ربُ

٩٨-فا|صلتا|ن يقو|ل سليما|نُ

٩٩-الحلمُ

١٠٠-ولوطن لمتخشّشب

١٠١-هاذه لبلا|د للتي|سكنتنى وقلّبتُها

١٠٢-ثمم صر|نا عدووين

١٠٣-كونن بليدن

١٠٤-أردتَ أززينه فنقطعتْ

١٠٥- ويجاأرُ

١٠٦-يستدرج ززمن لمتسررب

١٠٧-قالت له ططيرُ جامعتن ستكونُ

١٠٨-تلوون في راحتيك لبلادَ

١٠٩-وتقتلغ لموت

١١٠-كان مساء يعككز قارورة لعين

١١١-ريحن من ششراق تقتلغ لقلب

١١٢-ريحن من لغراب تدفعُ خيل ظظلام

١١٣-يقول سليمانُ

١١٤-يتتسعُ لليلُ حين تنامُ لمدينةُ

١١٥-تأوي إلى دفئه لحشراتُ

١١٦-وتقذف صوتك يرتدد متتصلن بل أنين

١١٧-انحنيتَ على بيضةِ نتورِ فنفجر لليلُ

١١٨-ذواوبَ أشكالهو ف لميا ه

١١٩-ومدد إل لكون إبريقهو فستحمم

١٢٠-وكنتَ أفتش عن وردتن للغلامةِ

١٢١-بواوابتان إل ن نار

١٢٢-حلمن يمدد أصابعهو للغيوم

١٢٣-وقلبن يحدادق حتتي يرى ف لفضاء نجوم ظظهيرة

١٢٤-هل أسلمَ لعشقُ قلبن إل دفء؟

١٢٥-هل أسلم لقلبُ مملكتن لسسلام؟

١٢٦-تمالكتُ فنشطر لقلبُ

١٢٧ -ثمم عشقت فضاقتْ دروبُ لمحبةِ

١٢٨ -هاذا دمى ف تتراب

١٢٩ -وهاذى دموعى مبعثرتن ف لقبائل

١٣٠ -ترامى إليّ ى لهداهدُ أكذوبتن ف صصباح

١٣١ -وأكذوبتن ف لمساء

١٣٢ -فأخلعُ ثوبى

١٣٣ -والمرُ بلحبب وبظظلل

١٣٤ -اامر بضضوء ولماء

١٣٥ -لاكنننى حين أدخلُ جحرى

١٣٦ -أزيح ررماد للذى كوممته لأكاذيبُ

١٣٧ -قالتْ لى رريحُ

١٣٨ -قليدَ فؤادك

١٣٩-البحرُ قدّامَ أنفك

١٤٠-والنارُ ف ظظهر

١٤١-قالت لى رريحُ

١٤٢-كلل لددروب تضيقُ

١٤٣-وأنت تضيقُ

١٤٤-فهل تعشقُ صصخر؟

١٤٥-أم تستعيدُ زماان تبخخر

١٤٦-ها أنت تخطو إل ننارِ

١٤٧-تطلبُ عينك بين لمياه لبعيدة وسسوسن لمتفحم

١٤٨-فاصلتان لمدينة ولبردُ

١٤٩-لاكنن وجهك متسعن للمدينة

١٥٠-هل تقعدُ لاان بين مراياك،

١٥١ -تكتبُ في|دفترن|بتتسا|ع لأحا|زين،

١٥٢ -عن|أنهرن|تتخشـ|شبُ فـ لـ|مقلتين

١٥٣ - يقول سليـ|مان من|ظلمتن|نستدير|إلى|ظلمتن

١٥٤ -مللذي|لا يضيـ|عُ،

١٥٥ -وأي|يشـشوا|غل لا|يسقم|لقلب

١٥٦ -لصـ|صبح لو|نن

١٥٧ -ولـ|ليل لو|نن

١٥٨ -فهل|يأكل ن|نهر ضفـ|فتهو ؟

١٥٩ -أم يصا|حبُ عصـ|فورةَ|لعشب صق|رُ لجبا|ل

١٦٠ -يقول سليـ|مان

١٦١ -لا|تحن ر|أسك لر|ريح

١٦٢ -لا|تحنِ للـ|جوع

١٦٣-مِت|ف وقوفِ وكنْ|جبلاً|

١٦٤-يتغلْغلُ ف لوقتِ بين برو|دة ون|نار

١٦٥-بلقيسُ ف لبحر

١٦٦-بلقيسُ ف ننار

١٦٧-دارت وشبت وصارتِ غبا|رن

١٦٨-ويخطو

١٦٩-يدحرجُ رجليه

١٧٠-يسحبُ أعضاءهو|من جران

١٧١-ويستدرجُ لموجَ ولهدهد لمتكلم،

١٧٢-يهتفُ من|زمنِن|لم تجئ|بالحكايا|

١٧٣-الكلامُ نتهى|

١٧٤-جاء وقتُ الزلازل

* فهرست تفصيلى *